PETRU CARAMAN

PĂMÎNT ȘI APĂ

CONTRIBUȚIE ETNOLOGICĂ
LA STUDIUL SIMBOLICEI EMINESCIENE

Junimea

PETRU CARAMAN

PĂMÎNT ȘI APĂ

PETRU CARAMAN

PĂMÎNT ȘI APĂ

contribuție etnologică la studiul simbolicei eminesciene

EDIȚIE, PREFAȚĂ, NOTE ȘI INDICE
de GHEORGHE DRĂGAN

Junimea
Iași 1984

Coperta : GEORGE SCUTARU

PREFAȚĂ

Sînt cîțiva ani de cînd în sala „Profesori" a Bibliotecii universitare „Mihai Eminescu" din Iași nu se mai vede, între tomuri impunătoare, zăpada viscolită pe colina sever brăzdată a frunții savantului, folcloristul și slavistul Petru Caraman, retras cu totul, timp de trei decenii, în asceza orgolioasă (și exemplară !) a studiului și scrisului. Aparițiile în public, așteptate, erau, în deceniul trecut, pe cît de rare, pe atît de surprinzătoare, cum o surpriză poate fi socotită și această „contribuție etnologică la studiul simbolicei eminesciene". Care dintre exegeții de azi ai operei lui Eminescu și-ar fi închipuit că, pornind de la „simbolul îngemănat pămînt și apă" *din cunoscutele versuri :*

„Împărați pe care lumea nu putea să-i mai încapă
Au venit și-n țara noastră de-au cerut pămînt și apă
Și nu voi ca să mă laud, nici că voi să te-nspăimînt,
Cum veniră, se făcură toți o apă și-un pămînt.",

se poate întreprinde o investigație de o asemenea amploare, pe orizontală și în adîncime, într-o fascinantă întretăiere de planuri, pentru a elibera semnificația cu cea mai lungă bătaie comprimată în verbul eminescian ? Fiindcă, se pare, și bronzul versului capătă o anume patină, ce tinde să ascundă ceea ce dintru început era ascuns...

Trebuie observat că scopul principal al cercetării îl constituie semnificația și originea *unor simboluri eminesciene cu substrat arhaic, considerate „cele mai autentice", „care-și au rădăcinile lor în credințele popoarelor și care pot fi urmărite pînă în cel mai îndepărtat trecut, adesea chiar pînă în timpuri preistorice"* (Considerații introductive). *Faptul că marii poeți tind să le înglobeze în opera proprie este o marcă a geniului*

(romantic), gîndirea simbolică fiind specifică atît copilăriei umanității, cît și creatorului cult (cf. Vico, Schelling).

Substratul religios, folcloric sau chiar preistoric al simbolurilor luate în discuție, conduce la analiza comparată, cu incursiuni ample și adesea captivante în etnologie, în istoria culturilor și civilizațiilor. Rezultatul este relevant : luminarea unei noi zone a creației eminesciene, prin plasarea simbolurilor din poezia sa într-un context universal, în contactele intime ce se stabilesc cu mentalități din spații geografice și epoci istorice diferite. De reținut delimitările făcute de autor chiar în primele pagini : nici analiza estetică a simbolului (fără a o desconsidera, însă), în genul aceleia întreprinse de D. Caracostea, dar nici o hermeneutică a gîndirii simbolice, ca la Mircea Eliade. Petru Caraman impune studiului un cadru strict istoric, în marginea documentului (folcloric, etnologic, poetic, istoric), dînd de înțeles și asupra unui aspect de rară onestitate a contribuției sale : între altele, a oferi un material cît mai bogat cercetătorilor operei lui Eminescu.

Maniera de tratare a subiectului este istorică și comparată, concluziile venind numai după o atentă și răbdătoare confruntare a datelor. Așa, de pildă, în cazul stabilirii izvorului din care Eminescu a preluat simbolul „pămînt și apă" (Herodot), ori în decelarea substratului magic al străvechiului rit medopersan și asiro-babilonian, axat pe uzul pămîntului și apei.

Dacă în Asia pămîntul și apa semnificau supunerea față de putere, la români purtatul brazdei este o modalitate juridică (lege) de stabilire a hotarelor juste între proprietăți, avînd, în același timp, și un caracter de ordalie. La maghiari, sensul de bază rămîne tot acela militar, fiind împrumutate și elemente specifice popoarelor europene cu care au intrat în contact.

După ce conturează un tablou etno-istoric de anvergură, cercetătorul revine la Eminescu, pentru a constata realizarea unei sinteze poetice între vechiul simbol asiatic (pămîntul și apa) și unul folcloric, autohton: „a se face o apă și un pămînt", „a se face una cu pămîntul".

Persistența în timp a semnificațiilor originare, prin mijlocirea creației poetice, dovadă că limba nu s-a transformat cu totul într-o mitologie moartă, ci vehiculează în continuare simboluri arhetipale, cu rezonanțe pînă în folclor și în poezia clasică și romantică, este îndemn spre o nouă coborîre în timpuri re-

volute, pentru a dezvălui modalități de folosire a simbolurilor concrete în locul graiului, la grecii antici, la sciți, la arabii medievali și la români. Exemplificările literare, pentru antichitate, evul mediu și folclorul românesc au în vedere cîteva specii foarte potrivit alese: fabula, romanul „ieroglific" (Istoria ... *lui Cantemir) și epopeea din epoca ei tîrzie:* Țiganiada. *Între acest capitol, dedicat devenirii literare a unor vechi simboluri, și acela despre simbolica eminesciană, firească legătură o constituie o erudită incursiune pe terenul vastei migrații a simbolurilor din* bestiarii *și din* fiziolog *în folclor și în creația așa-zis „cultă". Este un domeniu în care diversitatea observațiilor și trimiterilor ia forma exegezei în evantai, metoda comparată oferind rezultate excelente.*

Demersul schițat mai sus (de a cărui febrilitate științifică ar putea da seamă și înfățișarea manuscrisului original: arborescent, amplificat cu pagini succesive de note, pe măsura adîncirii cercetării) apare ca o pregătire temeinică, necesară a unui ultim capitol, intitulat Pămîntul și apa față de simbolurile de alt gen la Eminescu. *Este locul în care Petru Caraman, pe baza investigării la fel de atente și laborioase a unor texte eminesciene, pătrunde într-un „canal" central, acela în care, la marile temperaturi ale creației, din sedimente străvechi ale culturilor și din reflexele lor permanentizate în subconștientul artistului, sînt sintetizate noi valențe simbolice ale cuvîntului, noi valori emblematice. Dîndu-și seama de „lungul ocol" ce precede relansarea în zona alpină a creației eminesciene, a unor simboluri de mare forță evocatoare și expresivă, autorul se justifică astfel: „l-am socotit necesar (ocolul - n.n.) pentru a încadra simbolurile eminesciene, examinate de noi comparativ, pe de-o parte în ramele credințelor și tradițiilor folclorice românești, precum și în cele ale folclorului universal, iar pe de-alta, pentru a le circumscrie simbolicei generale — prin relevarea a o serie de variate moduri de exprimare a omului cu ajutorul simbolurilor . . ." (Cap. IX.* Pămîntul și apa . . .).

În considerațiile imediat următoare, Petru Caraman pune în discuție un aspect de bază al vieții operei. *Mai întîi, el constată o diferență clară între „simbolurile cu substrat mistico-folcloric", preluate de poet fără a le modifica semnificația originară, și simbolurile proprii efortului său creator, „întrucît întreaga poezie concură la realizarea lor". Se pare că ilustrul*

folclorist indică aici mult-discutatul fenomen de constituire a nucleului de semnificații al operei, independent de așa-zisa „intenționalitate creatoare". Deci, o notă a creativității eminesciene este amplificarea zonei de iradiere a unor simple imagini prin intrarea în rezonanță (simbolică) cu idei fundamentale ale istoriei culturii universale. Acest fenomen nu se constituie totuși, după părerea noastră, ca temei suficient pentru a afirma că „marele nostru poet era ursit pentru gîndirea filosofică" (ibid.). *Că studiile sale de filosofie nu au fost încununate cu o diplomă nu este doar consecința unor „împrejurări nefavorabile", cum înclină să creadă Petru Caraman. Filosofia apare, netăgăduit, ca o dominantă a personalității poetului, după cum la fel de adevărat este că poetul a refuzat, mai mult tacit, să-și subordoneze marea sa pasiune unui imperativ de ordin administrativ (obținerea titlului de doctor în filosofie, în baza căruia să fie numit profesor la Universitatea din Iași). Mai puternică decît vocația pentru sistem s-a dovedit, pînă la urmă, capacitatea de „a gîndi simbolic", „de a cugeta în chip artistic". „Neostenita sete de simbol" (Petru Caraman) l-a dus dincolo de hotarul cugetării speculative.*

Am spus „dincolo" deoarece, în evoluția istorică a procesului de comunicare între oameni, de la obiecte-simbol (pămînt, apă) la imagini-simbol (hieroglife) și apoi la simbolurile cele mai abstracte, „non-figurative", am zice, ale matematicii, chimiei etc. (cf. Cap. VII. Simbolurile și civilizația), *poezia, arta în general oferă posibilități de îmbogățire a semnificației originare, de noi deschideri ale vechilor forme, pe baza aportului personal de expresivitate. Aici se cuprind, în primul rînd , „simbolurile cu substrat mistico-folcloric" cum sînt „pămînt și apă", stereotip conservat ca atare de Eminescu, pentru a nu risipi nimic din haloul înțelesurilor primare. Însă Petru Caraman ia în atenție și „simbolurile pur poetice"* (Cap. IX), *care poartă o evidentă marcă a personalității creatoare, a forței sale de concentrare și esențializare. Sînt trecute în revistă simbolurile principale din poeziile* : Veneția, Melancolie, La steaua, Venere și Madonă, Înger și demon, Împărat și proletar, Scrisoarea V, Pe lîngă plopii fără soț, Floare albastră, Luceafărul.

Chiar și cînd au surse livrești (Veneția, Floare albastră), *simbolurile devenite profund eminesciene cresc în contextul larg al întregii creații, cum bine se argumentează, între altele, cu*

o neașteptată asociere între sonetul inspirat de G. Cerri și poemul Memento mori. *Demonstrația se transformă adesea în pledoarie explicită în favoarea tezei autohtonismului multor simboluri din creația lui Eminescu, deși, trebuie spus, nu este negată importanța izvorului străin.*

Codrului *i se rezervă un capitol amplu, cu multe pagini de adevărată virtuozitate analitică. Autorul stabilește, cu exemple inedite, originea folclorică a temei, notînd însă și coincidențele întîmplătoare cu poeți din alte literaturi. Sînt expuse pe larg idei noi ori numai atinse în treacăt de exegeți : atitudinea de venerație a poporului român față de codru, legănatul codrului ca simbol al mîhnirii profunde, codrul ca împărat al naturii ori ca imagine a naturii nemuritoare, în fine, dorința testamentară a rapsodului popular, exprimată în legătură cu credința în nemurirea codrului, toate acestea prezentate ca posibile puncte de plecare ale cunoscutelor creații eminesciene. Chiar dacă apropierea între* Mai am un singur dor *și tema mioritică este mai veche, contextul în care este reluată și mulțimea exemplificărilor fac din contribuția lui Petru Caraman o completare mai mult decît interesantă la titlurile de bază ale bibliografiei eminescologice. În această ordine, nu ne rămîne decît să regretăm că subcapitolul dedicat* Luceafărului *nu a fost terminat. Cunoașterea temeinică a folclorului i-ar fi permis, desigur, luminarea altor ascunzișuri ale poemului. O dovadă în plus pentru constanța și seriozitatea preocupărilor în acest sens o constituie textul din* addenda *acestui volum :* Folclorul — marele dascăl al marelui Eminescu, 1977.

La lectură, nu este exclusă impresia unei disproporții între spațiul afectat simbolicii eminesciene și acela pe care se întind excursurile cu caracter etno-folcloric. Faptul se explică, dacă avem în vedere caracterul neobișnuit al cărții : cine ar mai putea acum să proiecteze în universal creația lui Eminescu, la acest mod enciclopedic, în baza unor cunoștințe atît de variate și însoțite, totodată, de autentică vibrație pentru frumusețile versului eminescian ?

În al doilea rînd, deoarece în timpul vieții autorului nu s-a pus problema tipăririi, nu au fost efectuate nici obișnuitele revizuiri de structură, de conținut și chiar de stil, deși, se cuvine să o spunem aici, scrupulozitatea prezentării științifice și a redactării, acuratețea textului sînt impresionante. Incursiunile

erudite, cu mulțimea de citate poliglote, îi apar mai mult decît necesare : „Socotim aceasta (trimiterea la toate locurile din opera lui Herodot, unde se întîlnește sintagma „pămînt și apă“ —n.n.) necesar și ca material ce trebuie pus integral la dispoziția cercetătorilor, care se ocupă cu studiul operei lui Eminescu“ (Cap. II). *De aceea, originalele citatelor, traduse de Petru Caraman, apar în corpul de note. În cazul cîtorva subcapitole, de importanță secundară, autorul nu a mai avut răgazul să includă toate trimiterile, impuse de spiritul riguros al întregii lucrări. Reconstituirea lor ar fi nu numai o operațiune dificilă, aproximativă, dar și o imixtiune, nici ușor acceptabilă, nici de o necesitate stringentă.*

Cît privește puținătatea referințelor la bibliografia eminescologică din ultimele trei decenii, credem că explicația se află la îndemîna oricui : prezentul studiu este scris de pe poziția etnografului și folcloristului. Abordarea unei arii limitate din simbolica eminesciană angajează numai parțial problematica vastă a operei, fapt care face inutilă convocarea prea multor izvoare critice. (Acelea fundamentale se află astăzi la îndemînă cititorului, publicate în colecția „Eminesciana“, sau în ediții de mare tiraj, încît o „completare“ a aparatului critic nu mai era necesară). Astfel, din Venere și Madonă *sînt reținute cele două simboluri erotice esențiale ;* Împărat și proletar *interesează, de asemenea, numai prin forța de simbolizare a personajelor-cheie, implicațiile filosofice și estetice fiind colaterale tematicii abordate. De asemenea, exact importanța pe care o au trebuie acordată și unor simple păreri literare, de genul aceleia privind „superioritatea artistică“ a* Țiganiadei *față de* La Secchia rapita *a lui Tassoni, preluată fără nici o rezervă de la M. Dragomirescu. Dacă ținem seamă de faptul că Tassoni a scris cu două secole mai devreme decît Budai-Deleanu, că poemul său eroi-comic este o parodie la eposul cavaleresc, rezultatul comparației apare nu numai subiectiv, dar și irelevant. Nu este însă mai puțin adevărat că, de multe ori, farmecul scrierii lui Petru Caraman stă în punctarea cu vervă a unor idei vechi, readuse în atenție într-un nou context, ce le redă vigoarea, pierdută sau niciodată afirmată cu pregnanța cuvenită. Așa, de pildă, în cazul controversatei existențe a sentimentului naturii la țăranul român : Petru Caraman atrage atenția asupra originalității de expresie a acestuia în folclor*

(*subcap.* Codrul). *Pătrunzătoare este și analiza în care identifică prototipul folcloric al poeziei* Ce te legeni ...

Am putea continua, desigur, expunerea ideilor remarcabile din originalul studiu comparativ, istoric și enciclopedic Pămînt și apă ..., *tentativă unică de a defrișa o arie restrînsă din „pădurea de simboluri“ (Baudelaire) în care a pătruns imaginația creatoare a lui Mihai Eminescu. Lăsăm cititorului plăcerea aprofundării dialogului cu cartea erudită, de o tensiune intelectuală mai puțin obișnuită, nu înainte de a înregistra, pe scurt, cîteva date biobibliografice.*

Petru Caraman s-a născut la 14 decembrie 1898, în satul Vîrlezi-Covurlui (azi județul Galați), într-o familie de răzeși, odinioară dîrzi apărători ai hotarelor de sud-est ale Moldovei. (Între strămoși se numără și un căpitan de margine).

După absolvirea cursului primar în satul natal, urmează studiile secundare la Liceul Internat *din Iași, avînd ca profesori pe Calistrat Hogaș, Vasile Bogrea și alții. Din această epocă datează și primul studiu de folclor*: Importanța morilor de apă în trecutul neamului nostru. *Între anii 1918—1921, ca student al Facultății de litere și filosofie a Universității ieșene, secția Filologie modernă, audiază pe Alexandru Philippide, G. Ibrăileanu, Ilie Bărbulescu.*

Cariera didactică începe la un liceu din Cernăuți, continuă la București, de unde este chemat la Universitatea din Iași, în 1938, la catedra de slavistică. Întîi conferențiar, devine profesor în 1941, funcționînd pînă în 1947.

Activitatea de talentat și pasionat pedagog este dublată de o susținută muncă științifică, de studiu în bibliotecă și deplasări în teren, rezultatele impunîndu-l ca pe un etnograf și folclorist de prim rang în sud-estul Europei. După ce obține o bursă de studii pentru Polonia, în anii 1925—1928 se specializează în etnografie și folclor la universitățile din Varșovia, Cracovia și Lwow. Își trece doctoratul la Universitatea Jagelonă cu teza Datina colindatului la slavi și la români, *tipărită ulterior în publicația Academiei poloneze (630 de pagini). Perfecționarea în limbile slave, în etnografia și folclorul popoa-*

relor vecine continuă la Praga, Belgrad, Liubliana, Zagreb, apoi ca director (1934—1937) al Institutului român din Sofia. În 1929 a lucrat cîteva luni la Biblioteca Națională din Atena.

Eruditele sale studii elaborate în acești ani elucidează unele probleme teoretice nerezolvate, aduc în lumină aspecte cu totul noi în etnografia și folclorul popoarelor sud-est europene. Amintim în special pe acelea despre: baladele Marcoș Pașa *și* Meșterul Manole, *substratul mitologic al sărbătorilor de iarnă la români și slavi, bazele mistice ale antroponimiei, tatuajul la români, descolindatul în sud-estul european, geneza porților monumentale din Maramureș.*

Deși puternic marcată de război și de evenimentele imediat următoare (între altele, dispariția cîtorva lucrări originale în exemplar unic, a mai multor cursuri universitare, proiecte, fișe), activitatea de cercetare științifică desfășurată de Petru Caraman între anii 1947—1980 a căpătat dimensiuni impresionante. În 1953 primea de la G.T. Kirileanu (cf. vol. G.T. Kirileanu, Corespondență, *Ediție îngrijită de Mircea Handoca, Ed. Minerva, București, 1977) cîteva informații necesare la redactarea lucrării* Conceptul frumuseții umane reflectat în antroponimie la români și în sud-estul Europei *(ms., 1 300 pagini). Același cărturar îi mărturisea în dec. 1955 lui S. Mehedinți: „Singurul învățat specialist în toponimie și onomastică, pe care-l cunosc este Petru Caraman [. . .] chemat pentru lămuriri cînd vin învățați din străinătate pentru informații științifice. Așa s-a întîmplat de curînd cu o etnografă ungară, care a rămas uimită de cursul ce i-a ținut prof. P. Caraman. Materialul meu toponimic și onomastic a avut marea cinste și norocul de a ajunge pe mîna acestui mare specialist".* (op. cit., *p. 181). Într-o scrisoare din 7 nov. 1953, îi spune lui Kirileanu că întrerupe lucrul la* Antroponimia românească, *pentru a trece la redactarea definitivă a lucrării* Descolindatul în sud-estul și Orientul Europei, *după ciornele unui manuscris dispărut odată cu desființarea Institutului de studii și cercetări balcanice din București* (ib., *pp. 399—400). În 1958 îi scria, tot lui Kirileanu, despre elaborarea unui nou studiu, privind reflectarea figurii lui Ștefan cel Mare în folclorul ucrainean: „Poate va fi cea mai solidă lucrare a vieții mele; din tot ce-am scris pînă acum, în orice caz este.*

E un studiu amplu de slavistică în sensul cel mai complex și mai cuprinzător al termenului, deopotrivă de folclor slav pe plan comparativ larg — punînd la contribuție folclorul tuturor slavilor — ca și de lingvistică, în special de dialectologie slavă. Vreau să ridic în cinstea marelui Ștefan Voievod un monument pe care nu l-a ridicat și nu-l va putea ridica nimeni. Un monument «sui generis» sau mai exact «mei generis».

Nu-i vorba de nimic patriotard sau patriotic în accepția obișnuită. E vorba de ceva, care vreau să fie serios, așa cum serios a fost Ștefan Vodă. E dorința mea cea mai arzătoare" (ib., *p. 402*).

La titlurile de mai sus se adaugă o serie de cîteva zeci de studii, întinse pe zeci sau pe sute de pagini. Citām cîteva: De la instinctul de autoorientare, la spiritul critic axat pe tradiția autohtonă. Reflecții asupra conceptului despre specificul etnic în literatură ca emanație a sursei folclorice, *378 p.*; Legănatul — ca muncă și ritual — reflectat în creația artistico-folclorică, mai ales la popoarele din orientul și sud-estul Europei, *161 p.*; Înfrățirea rituală la popoarele sud-estului european și originea ei traco-ilirică, *70 p.*; Contribuție la caracterizarea doinei, *92 p.*; Reflexul mării în folclorul românesc și continuitatea neîntreruptă a poporului român în Dobrogea de la formarea sa, *150 p.*; Poezia poporului lituan, *80 p. și altele*. Era de așteptat ca, alături de acestea, fostul student și admirator al lui Ibrăileanu (pe care îl consideră, „cel mai de seamă interpret al lui Eminescu", întrucît „nimeni nu l-a intuit pe poet și opera lui cu o mai subtilă și mai profundă înțelegere" — în antologia* Amintiri despre Ibrăileanu, *ed. Junimea, 1974, p. 86) să adauge, la rîndu-i, expresia cultului său pentru Eminescu.*

---

* Informații prețioase am găsit în articolele omagiale ale profesorilor I. D. Lăudat, G. Ivănescu, Ariton Vraciu și, mai ales, într-o documentată prezentare a vieții și operei lui Petru Caraman, aparținînd cercetătorului științific Ion H. Ciubotaru: *Moștenirea științifică a profesorului Petru Caraman*, în „Anuar de lingvistică și istorie literară", Tom XXVII, Iași, 1982, extras, 28 p. Este dată și o listă de lucrări publicate, rămase în manuscris și referințe critice. Menționăm și lăudabilul efort al aceluiași, în îngrijirea unui volum de „literatură populară" dintr-o bogată colecție de folclor, (în bună parte cules de Petru Caraman), în cadrul seriei *Caietele arhivei de folclor*, multiplicate la Universitatea „Al. I. Cuza" (Iași, 1982).

Întreaga activitate a lui Petru Caraman (s-a stins la 10 ianuarie 1980, după o boală ce l-a smuls înainte de vreme dintre cărți și manuscrise) îl recomandă pentru galeria figurilor ilustre ale Iașului cultural din acest secol. Enciclopedismul său prelungește pînă la noi tradiția Cantemir-Hasdeu; lecția de patriotism ce se deduce din operă, ca și din împrejurările vieții, îl apropie de Iorga. Contribuția științifică a savantului, greu încă de estimat, va putea fi apreciată la adevărata valoare, întărind astfel prestigiul și forța fertilizantă a culturii românești, în context european în primul rînd, numai prin punerea în circulație largă a operei tipărite și manuscrise. Ediția de față se vrea un pas și un îndemn în această direcție.

GHEORGHE DRĂGAN

mai 1983

NOTĂ ASUPRA EDIȚIEI

Ca orice text postum, manuscrisul acestei cărți a comportat unele modificări impuse de rigorile tiparului. Astfel, am actualizat o serie de forme ce țin de vechea ortografie:

— substantivele nume de popoare, scrise peste tot cu inițiale mari;

— *u* final: *teiu, obiceiu, războiu, auguriu* etc.;

— grafii de tipul: *ideia, quintesență, trebue, și, cași* (pentru *ca și*), *acelaș, aceiaș* (pentru fem. sg. *aceeași*), *excluziv, strein, situiază, maiestru, vieață, invoacă* etc.

În cazul unor dublete (*care/cari*, pr. rel. pl.) am preferat forma actuală. Am corectat și cele cîteva regionalisme, credem, accidentale (*întăi, unia, să deie*). Am păstrat însă genitiv-dativul *simbolicei, liricei, tinereței, luminei*, caracteristic unui întreg grup de scriitori și filologi din generația lui Petru Caraman.

În *addenda* volumului am reprodus o conferință despre legăturile poeziei eminesciene cu folclorul, care urma să fie substanțial transformată, cum se poate constata din notițele marginale inseriate de noi la urma textului. Datată 1977, aceasta pare să aibă la origine o conferință mai veche, *M. Eminescu și poezia populară*, ținută în 1945 la Zlatna, în timpul refugiului Universității. La fel, *Pămînt și apă* ... este reluarea unui proiect din 1934. Cum ultimele pagini (despre *Luceafărul*) se opresc la subcapitolul *a*, este de presupus că lucrarea nu a fost încheiată, redactarea ei plasîndu-se în ultimii ani de viață ai savantului. Nu a mai avut cînd să revină nici la un alt proiect eminesco-

logic, datînd cam din timpul războiului: *Romantismul lui Eminescu și romantismul european* (dosar cu fișe de lectură, însemnări disparate și schițe de sumar, aflat în păstrarea familiei).

Pentru a ușura lectura cărții, notele de picior, de ordinul sutelor, au fost transferate la sfîrșitul fiecărui capitol, la subsol rămînînd doar cîteva comentarii ale noastre, marcate cu asterisc.

Deoarece referințele bibliografice cuprind și titluri incomplete sau prescurtate, am alcătuit o listă de abrevieri. Parantezele drepte ne aparțin.

Gh. D.

ABREVIERI

ASPh — Archiv für slavische Philologie, Berlin, vol. I—XLII, 1876—1929
BIBL. HIST. (Diodori Siculi) — Diodorus Siculus, *Bibliotheca historica*, I—IV, Leipzig, 1853—1854
BR (L. Șăineanu) — *Basmele române* în comparație cu legendele antice clasice și în legătură cu basmele popoarelor învecinate și ale tuturor popoarelor romanice. Studiu comparativ de..., București, 1895
BR (P. Ispirescu) — *Basmele românilor*, București, 1939 (ed. Gh. Cardaș)
CL — CESKY LID. Ceskoslovenska Akademie Ved. Praha
CHRONICA HUNG. — Johannes Thuroczius, *Chronica Hungarorum*, Viennae, edita cum appendice a Ioanne Sambuco, 1558
DECL. (Himerii Sophistae) — Himerius Sophista, *Declamationum quae supersunt Graece et latine*, în *Opera Philostratorum*, *Eunapii*, *Himerii reliquae*, Paris, 1849
DM (J. Grimm) — *Deutsche Mythologie*, Bd. 1—3, Berlin, 1875—1878.
DR (J. Grimm) — *Deutsche Rechtsaltertümer*, 1828
DWb (J. Grimm — W. Grimm) — *Deutsches Wörterbuch* von Jakob Grimm und Wilhelm Grimm, vol. I—XVI, Leipzig, 1854 sqq.
ETN. MAT. (B. Hrincenko) — *Etnograficeskie materiali*, III, Cernihov. 1899
FOM — *Folclor din Oltenia și Muntenia*, vol. I—V, București, 1967—1970
FTr — *Folclor din Transilvania*, vol. I—IV, București, 1962 —1969
Hdt — *Herodoti Halicarnassei historiarum*, Libri IX, Lipsiae, 1820—1825
ISP. și ZAP. — Gh. Ghibănescu, *Ispisoace și zapise*, I—VI, Iași, 1906—1933.
LEXIKON PGL—Fr. Miklosich, *Lexikon Paleoslovenico-Graeco-Latinum*, Vindobonnae, 1865
MAT. FOLCL. — Gr. Tocilescu, *Materialuri folcloristice*, I, București, 1900
MET. (Ovidiu) — Publii Ovidii Nasonis, *Metamorphoses*, Leipzig, 1853
NAT. HIST. (Plinius) — Caius Secundus Plinius, *Historiae naturalis libri*, I—V, Leipzig, 1830
PPR (G. Dem. Teodorescu) — *Poezii populare române*, București, 1885
PR (Zanne) — Iuliu A. Zanne, *Proverbele românilor*, I—X, București, 1895—1905
PVSP (A. Afanasiev) — *Poeticeskii vozzreniia Slavian na prirodu*, T. I, Moscova, 1865
RECA (Pauly-Wissowa) — *Real-Encyklopädie der klassischen Altertumswissenschaft*, Stuttgart, 1894 sqq.
RITL — Revista de istorie și teorie literară, București, 1964 sqq.

RUM. — DEUTSCHES Wb. (Tiktin) — H. Tiktin, *Rumänisch-Deutsches Wörterbuch*, Bukarest, 1903—1906.

SB. NU — Sbornik za narodni umotvoreniia, nauka i knijina..., kniga IX, Sofia, 1893

SEZb — Srpski etnografski zbornik

SRH (ed. Schwandtner) — *Scriptores rerum Hungaricum*, Viennae, 1766

SUR. și IZV. — Gh. Ghibănescu, *Surele și izvoade*, I—XXV, Iași—Huși, 1906—1932

TED (Hony) — Hony, H.C., *Turkish — English Dictionary*, 2 nd. ed., 1957, Oxford University Press

THES. GR. LINGUAE — *Thesaurus graecae linguae* ab Henrico Stephano constr. 1572

ZVVk — Zeitschrift der Vereins für Volkskunde, 1890 sqq.

Doamnei Alice Caraman

Inchin această carte, ca omagiu al admirației mele pentru distinsele ei calități de mamă și soție ; dar mai ales pentru spiritul său de jertfă, de care a dat dovadă în vremuri foarte dure pentru familia noastră.

PETRU CARAMAN

CONSIDERAȚII INTRODUCTIVE

§ 1. Preliminarii asupra simbolului în arta poetică

Desigur, în special de la Buffon încoace, care a definit în chip atît de lapidar și de revelator stilul, identificîndu-l cu omul — în celebra-i frază, devenită adagiu : *„le style est l'homme même"* — este un fapt banal constatarea că fiecare om are un mod propriu de a se exprima prin viu grai sau prin scris.

Cel mai palpabil însă apare acest adevăr la marii poeți ai lumii. Fiecare din ei are un stil de o originalitate unică, ilustrat de întreaga figurație, de care face uz poetul, spre a-și comunica sugestiv sentimentele și gîndurile sale. Această figurație, pe care — dacă avem în vedere funcția ei estetică — am putea-o numi mai degrabă ornamentica stilului, este alcătuită dintr-un bogat repertoriu de așa-numite curent „figuri de stil".

La marii poeți, aceste figuri sînt atît de elocvente și atît de specifice, încît e de ajuns să ți se citeze vreuna din ele, pentru a-l recunoaște îndată pe autor, fără posibilitatea de a-l confunda cu un altul.

*Dintre toate figurile de stil, una din cele mai vechi ca origine, și totodată mai de efect este simbolul**. Evident, nu avem în

* Ulterior redactării, autorul a simțit nevoia unei lămuriri suplimentare, anexînd această notiță : *„Simbolul* reprezintă un mod de exprimare poetică, ce tresaltă de viață, tocmai prin faptul că ideea concepută e raportată la un obiect concret, dîndu-i astfel forma cea mai sensibilă cu putință. Este forma arhaică de expresie specifică copiilor și copilăriei umanității ; dar în același timp a devenit ea din cele mai vechi timpuri procedeul favorit al artiștilor în general și în primul rînd al poeților".

minte un lung șir de simboluri de tîrzie apariție, care — în cea mai mare parte — pot fi calificate drept convenționale, deci artificiale, și la care s-a ajuns prin extensiune, pe bază de analogie. Ne gîndim cu precădere la simbolurile cele mai autentice, adică prin excelență arhaice, care-și au rădăcinile lor în credințele popoarelor și care pot fi urmărite pînă în cel mai îndepărtat trecut, adesea chiar pînă în timpuri preistorice.

Poeții celor mai diferite națiuni de pe planeta noastră — independent de rasa sau ginta căreia aparțin — fac uz destul de frecvent de simboluri.

Față de celelalte figuri, simbolul se distinge prin anumite trăsături, care-l situează, în ce privește valoarea lui, pe o poziție superioară, de adevărat rege al stilului. El se caracterizează prin profunzimea semnificației sale, prin amploarea-i atotcuprinzătoare, prin ceeace are în structura sa general și sintetic, care fac dintr-însul esență sau chiar chintesență a modului de exprimare poetică.

Așa se și explică pentru ce simbolul, cînd este ales în chip fericit și plasat la locul cel mai potrivit de către adevărații maeștri ai artei poetice, are un așa de puternic ecou în sufletele cititorilor sau ascultătorilor. Și mai trebuie să relevăm că anumiți poeți au darul de a le transforma pe unele dintre celelalte figuri de stil — cum sînt prosopopeea, metafora, alegoria, sinecdoca ... — în așa fel, încît sub pana lor ele capătă valoare de simboluri. Grație acestui fenomen poetic de sublimare a figurilor de stil, ele sînt înălțate la un nivel estetic necunoscut lor în împrejurările obișnuite, la marea majoritate a scriitorilor.

Constatăm astfel că *scriitorii al căror talent iese din comun — fie ei poeți sau prozatori, dar în special poeți și cu deosebire marii lirici — vin cu o simbolică a lor proprie, despre care s-ar putea spune că le definește arta lor poetică.*

Dintre toate figurile de stil, cele mai înrudite cu simbolul sînt alegoria și metafora. De aceea și pot ele evolua mai ușor la aspectul de simboluri, ceea ce face să le întîlnim mai des cu o asemenea funcție estetică. Aceasta însă nu înseamnă că orice metaforă sau alegorie sînt identificabile cu simbolul.

Dar dacă în mod normal, prin ele însele, nu sînt simboluri, ele pot totuşi deveni în speciale circumstanţe. Iar fenomenul acesta este condiţionat în primul rînd de talentele remarcabile.

Şi încă un fenomen foarte important — fără îndoială, cel mai important ca valoare artistică — pe care trebuie să-l punem în lumina cuvenită, constă în aceea că *rolul de simbol nu se limitează totdeauna la o simplă expresie dintr-o creaţie poetică; ci adeseori, la cei mai de seamă artişti ai cuvîntului, acest rol îl dobîndeşte o întreagă operă, de obicei printr-un personaj principal al ei, erou sau eroină.* Pentru a ilustra aceasta, ne vom raporta în special la unii dintre celebrii dramaturgi ai Europei, cari ne oferă, prin operele lor, admirabile exemple de simboluri de o impunătoare elocvenţă. Începînd cu marii tragici ai Greciei antice şi pînă-n timpurile noastre, creaţiile dramatice abundă în tipuri simbolice dintre cele mai variate.

Astfel, în tragedia „Prometeu înlănţuit" (Προμηθεύς δεσμώτης) a lui Eschil, titanul—protector al omenirii, pentru care a răpit focul din cer, iar ca pedeapsă, fu osîndit de Zeus să fie ţintuit pe muntele Caucaz, spre a-i fi sfîşiat zilnic ficatul de un vultur — este un splendid simbol al răzvrătirii, eroice în cel mai înalt grad, în contra tiraniei şi a nedreptăţii.

Aiax — eroul tragediei cu acelaş nume (Αἴας) a lui Sofocle — este simbolul ambivalent al furiei nestăvilite, care frizează nebunia şi al desperării, care-l duce pe erou la sinucidere.

Edip — eroul celei mai zguduitoare tragedii a lui Sofocle (Οἰδίπους τύραννος) — este simbolul polivalent al victimei celui mai tragic destin ce poate fi imaginat: el luptă în van cu destinul cel crud şi atotputernic, fiind cumplit pedepsit pentru crime, de care nu e deloc vinovat.

Antigona (Ἀντιγόνη) — tot o eroină a lui Sofocle, din tragedia cu acelaşi titlu — este simbolul iubirii de frate, de dragul căruia ea săvîrşeşte asupra corpului neînsufleţit al acestuia ritul funerar îndătinat, în profida interdicţiei severe a regelui, şi acceptă cu bucurie osîndirea la moarte.

Alcesta — eroina tragediei cu acelaş nume (Ἄλκηστις) a lui Euripide — este simbolul iubirii fără margini şi al devotamentului suprem faţă de soţul său: ea primeşte cu seninătate moartea, pentru ca acesta să devină nemuritor!

În epoca modernă, ne vom opri mai întîi la Shakespeare, spre a releva o serie de tipuri cu caracter de simbol, de ex.: *Macbeth*, care — dominat de ambiţia excesivă de a ajunge cu orice preţ în culmea gloriei — păşeşte din crimă-n crimă pentru a-şi atinge acest scop; *Hamlet* — simbol complex al dorinţei arzătoare de a răzbuna moartea părintelui său, dar în acelaş timp şi al năzuinţei de a-l identifica pe ucigaş prin dovezi cît mai palpabile, care să-i risipească orice îndoială; *Othello* — simbolul celei mai aprinse gelozii, care-l împinge pe erou la crimă. În aceeaşi tragedie, ipocritul *Iago* simbolizează perfidia umană; iar candida *Desdemona* este simbolul inocenţei pure, pe nedrept jertfite. În fine, *Timon din Atena*, eroul tragediei cu acelaşi nume („Timon of Athens") a lui Shakespeare — mare bogătaşi de o generozitate fără seamăn — este un foarte elocvent simbol ambivalent: pe de-o parte, pentru ingratitudinea umană, căreia îi cade victimă Timon; iar pe de-alta, pentru mizantropia ce pune stăpînire pe sufletul eroului profund dezamăgit, după sărăcirea sa totală.

Amintim de asemenea cîteva tipuri, care ilustrează simbolica atît de evocativă a comediilor lui Molière: *M. Jourdain*, burghezul gentilom — simbolul parvenitismului; *Harpagon* — simbolul avariţiei; *Tartuffe* — simbolul ipocriziei; *Don Juan* — simbolul eternului îndrăgostit şi al seducătorului fără scrupule...

Dintre autorii contemporani, ne atrage atenţia îndeosebi americanul *O'Neil* (Eug. Gladstone), care, prin înduioşătoarea sa dramă cu tîlc alegoric *„All God's Chillun Got Wings"*[1] ne apare în ipostaza de protector şi apărător al negrilor. Aici simbolul principal îl constituie aripile.

Foarte caracteristic, pentru semnificaţia simbolică a pieselor sale, este dramaturgul român, de limbă franceză, Eugen Ionescu. Se poate spune că tot teatrul lui se sprijină pe simboluri, unele din ele extrem de evocatoare, cum este, de ex., *„Rhinocéros"*, care a avut un foarte puternic răsunet în cele mai diferite ţări ale lumii, ca *simbol al gregarismului* şi *al depersonalizării omului*, cu privire specială asupra fascismului.

§ 2. Simbolurile privite în special prin prisma etnologică

Propunîndu-ne să studiem simbolica celui mai mare poet al românilor, trebuie să precizăm din capul locului că ne vom limita la poeziile sale, care și reprezintă în ierarhia valorilor creațiile lui cele mai de preț. Iar în cadrul acestui domeniu, o vom aborda numai parțial, întrucît Eminescu, care s-a dovedit un maestru desăvîrșit al simbolului, ne-a lăsat o operă prea bogat întrețesută cu menționatul element poetic, ca să cutezăm a năzui să-l supunem unei analize „ad integrum". De asemenea, este nevoie să indicăm în prealabil poziția noastră față de subiect, adică criteriul după care ne vom călăuzi.

Problema simbolurilor în poezia lui Eminescu a pus-o pentru prima oară D. Caracostea, care a dat o succintă, dar interesantă schiță asupra lor[2]. El le-a privit însă exclusiv prin prisma estetică.

Spre deosebire de dînsul, noi vom deschide o fereastră către un alt gen de investigație a simbolicei eminesciene. Fără să neglijăm sau să depreciem criteriul estetic, noi vom avea în vedere în primul rînd semnificația și originea simbolurilor, examinînd cu atenție sursele din care provin. O bună parte din ele își au, la Eminescu, izvorul de inspirație în folclorul românesc sau chiar în folclorul exotic, ceea ce ne determină în mod necesar să adoptăm drept cale de urmat procedeul comparatist, cu ample incursiuni pe terenul etnologic. În adevăr, anumite simboluri eminesciene, care se caracterizează prin substratul lor mistic* prin excelență, se vădesc a avea o largă circulație la diferite popoare, pe întinse zone ale continentului nostru și chiar extra-europene. Pe de altă parte, unele din ele ne strămută într-o lume de mult apusă, a cărei mentalitate ne dă adesea dreptul s-o plasăm, fără ezitare, în adîncurile cele mai neguroase ale preistoriei.

---

* „Mistic" trimite, desigur, la semnificația originară a unor simboluri : fie magică, fie religioasă, pierdută ori mult transformată de-a lungul evoluției istorice, dar intuită în toată complexitatea de marii poeți, în acest caz — Eminescu.

Referindu-ne la simbolurile acestea cu caracter atît de arhaic, ce pot fi calificate drept cardinale, constatăm că nici un alt cercetător român sau străin n-a arătat într-un mod atît de convingător importanța lor în viața oamenilor de pretutindeni ca ilustrul istoric al religiilor Mircea Eliade, care e în același timp etnolog și remarcabil filosof, în special metafizician**. Nimeni n-a studiat cu mai multă competență și mai documentat tainele gîndirii simbolice; nimeni nu le-a pus într-o lumină mai clară ca el. În prodigioasa-i activitate științifică, M. Eliade a urmărit îndeaproape complexa problematică a simbolurilor, nu numai în o serie de studii speciale, pe care i le-a consacrat[3], ci a abordat-o — tangențial, iar uneori chiar direct — și în lucrările sale cu alte subiecte[4]. Rezultatele investigațiilor lui au fost unanim apreciate de specialiști[5]. Vorbind despre gîndirea simbolică, iată cum o definește el: „La pensée symbolique n'est pas le domaine exclusif de l'enfant, ou poète ... elle est consubstantielle à l'être humain : elle précède le langage et la raison discursive. Le symbole révèle certains aspects de la réalité — les plus profonds — qui défient tout autre moyen de connaissance. Les images, les symboles, les mythes ne sont pas des créations irresponsables de la psyché : ils répondent à une nécessité et remplissent une fonction : mettre à nu les plus secrètes modalités de l'être. Par suite, leur étude nous permet de mieux connaître l'homme ...“[6].

Studiind simbolurile, M. Eliade s-a străduit să pătrundă în profunzime pînă la revelarea arhetipurilor lor. În acest scop, el scrutează în special tenebrele marelui inconștient al psihicului uman, unde descoperă sursa principală a exprimării simbolice, ceea ce explică de ce chiar și cei mai evoluați dintre oamenii culți sînt dominați de gîndirea simbolică fără să-și dea seama de aceasta.

** Metafizica este un concept prin el însuși dicutabil, cu atît mai mult în această caracterizare a personalității lui Mircea Eliade. Contextul exclude interpretarea peiorativă, în sens spinozist, a metafizicii ca filosofie antiștiințifică, teistă și teologică. Dacă se vorbește despre metafizică la M. Eliade, ea nu poate fi considerată decît ca știință speculativă în sens aristotelic, o ontologie întemeiată pe studiul larg al gîndirii mitic-rituale și simbolice.

Sprijinindu-se pe documente etnologice, provenite din cele mai diverse regiuni ale globului pămîntesc, Eliade analizează cu o rară sagacitate o întreagă serie de simboluri cu caracter general omenesc[7]. În cercetarea sa, acestea ne apar în textura lor de imagini sau de mituri și legende din care au luat naștere.

Eliade se arată preocupat de asemenea de simbolica diferitelor opere poetice de renume mondial, precum e în lumea veche ebraică poemul „Cîntarea cîntărilor[8], în lumea islamică, celebrele gazeluri ale poetului persan Hafiz[9], în Europa medievală, „Divina commèdia" a lui Dante[10] ... Totuși, asupra simbolicii poeziilor lui Eminescu, el nu s-a oprit ; numai în mod incidental, a exprimat unele judicioase reflecții în această privință[11].

Inițial, Eliade examinează simbolurile în raport cu timpul și locul de apariție al lor, pentru ca apoi să le privească din perspectiva metafizică, detașîndu-le de timp și de spațiu, adică relevîndu-le pe de-o parte perenitatea, iar pe de alta universalitatea lor. Astfel, el ni le prezintă sub aspectul lor atemporal și aspațial.

Noi, fără să dispunem de mijloacele lui Eliade și fără să urmărim înaltele țeluri ce și-a propus el, nu vom evada din timp și din loc — cu alte cuvinte, nu vom ieși din sfera istoriei — ci vom cerceta simbolurile în cadrul strict istoric. Chiar și pe acelea care au în mod sigur străvechi origini preistorice. Și aceasta, fiindcă în principiu nu ne vom îngădui să afirmăm nimic fără a ne baza pe documente, care se raportă la anumite epoci istorice.

Simbolurile eminesciene, asupra cărora vom stărui cel mai mult, vor fi cele de tipul arhaic, adică în genul celor pe care le-a studiat Mircea Eliade.

NOTE

1. „Toți copii lui Dumnezeu au aripi".

2. D. Caracostea, *Studii eminesciene*, București, 1975 — Cf. aici : „Simbolurile lui Eminescu", pp. 135—146. Această schiță a fost prezentată sub forma unei comunicări, ținute la Academia Română în 1939, cu prilejul aniversării unei jumătăți de secol de la stingerea poetului.

3. Cf. M. Eliade : *Barabudur, templul simbolic*, București, 1937 ; *Limbajele secrete*, Buc., 1938 ; *Insula lui Euthanasius*, Buc., 1943 ; *Images et symboles*, Paris, 1952 ; *Myth and reality*, London, 1964.

4. Cf. M. Eliade : *Yoga — essai sur les origines de la mystique indienne*, Paris—București, 1936 ; *Cosmologie și alchimie babiloneană*, Buc., 1937 ; *Metallurgy, magic and alchemy*, Paris, 1938 ; *Comentării la legenda Meșterului Manole*, Buc., 1943 ; *Traité d'histoire des religions*, Paris, 1949 ; *Cosmical homology and Yoga*, Calcutta, 1938 ; *Le chamanisme et les techniques archaïques de l'extase* (2-e éd), Paris, 1968.

5. La aceasta a putut ajunge savantul român datorită, în egală măsură, atît talentului său excepțional, cît și uimitoarei lui erudiții de poliglot, care a pus la contribuție principalele limbi moderne de largă circulație ale Europei, precum și limbile antice, printre care și sanscrita. Aceasta i-a înlesnit utilizarea materialelor celor mai diverse, de la popoare de pe tot globul, atît din vremea noastră cît și din antichitate. Dar mai ales, ca pasionat indianist — care și-a făcut studiile universitare în marile centre de cultură ale Indiei — M. Eliade a putut face uz în chip magistral de bogatele izvoare ale acestei țări cu străveche civilizație ariană, căreia i se circumscriu de asemenea toate celelalte națiuni indo-europene din Asia și din Europa.

6. M. Eliade, *Images et symboles*, Paris 1952, p. 13—14.

7. Cf. de ex. : *scara* — simbol al ascensiunii la cer ; *costumul ornithomorf* sau *aripile* ori niște *simple pene* — simbol al zborului. Apoi : simbolica *arborelui cosmic*, a *nodului* sau *legăturii*, a *scoicii*, a florii de lotus. . . etc.

8. Cf. M. Eliade, *Limbajele secrete*, Buc. 1938, p. 20 sqq.

9. *Ibidem*, p. 14 sqq.

10. *Ibid.* p. 28.

11. Cf. M. Eliade, *Insula lui Euthanasius*, Buc. 1943, p. 18 : el a făcut menționatele reflecții, cu caracter general, în legătură cu nuvela *Cezara* și anume, elucidînd simbolismul sihăstriei bătrînului călugăr Euthanasius, retras în tainița unei insule complet izolate de restul lumii.

PARTEA I

A. SIMBOLICA SCRISORII III

CAPITOLUL I

TIPURI SIMBOLICE DE MONARHI

În Mircea cel Mare, eroul principal al acestui poem, Eminescu a creat un splendid simbol al domnului român marcat de marile virtuţi ale unui monarh ideal: ardent iubitor al ţării sale — adevărat părinte al ei — şi viteaz renumit. În acelaşi timp, însă, el e de o simplitate şi de o modestie neobişnuită în felul său de a se comporta:

„. . .La un semn, deschisă-i calea şi s-apropie de cort
Un bătrîn atît de simplu, după vorbă, după port..."[1]

Vîrsta înaintată sub care apare eroul este, la Eminescu, un ecou al tradiţiei noastre istorice. Dar deşi se pare că această tradiţie nu corespunde deloc realităţii, mai ales dacă o raportăm la data bătăliei dela Rovine, totuşi aspectul de bătrîn — care adaugă, la celelalte însuşiri ale lui Mircea, înţelepciunea şi prudenţa, specifice unei asemenea vîrste — e în perfectă armonie cu celelalte trăsături ale portretului său.

La atitudinea plină de aroganţă a sultanului turcesc, care se făleşte cu victoriile strălucite repurtate de el asupra cavalerilor Occidentului, Mircea îi ripostează, cu francheţea ce-l caracterizează, că acei cavaleri luptau mai cu seamă spre a dobîndi glorie, pe cînd pentru dînsul şi pentru poporul său, e vorba de a fi sau a nu fi:

„. . . Eu ? îmi apăr sărăcia şi nevoile şi neamul..."[2]

Totodată, Mircea nu se sfieşte de a-i spune fără ocol sultanului că pe el nu-l înspăimîntă nicidecum marele număr al armatei acestuia, fiindcă alături de dînsul are întregul popor, care stă gata să se jertfească; dar tot aşa de solidare cu el sînt şi toate elementele naturii din Ţara Românească:

„... Și de-aceea tot ce mișcă-n țara asta, rîul, ramul,
Mi-e prieten numai mie, iară ție dușman este ...
N-avem oști, dară iubirea de moșie e un zid
Care nu se-nfiorează de-a ta faimă, Baiazid !"[3]

Sensul simbolic al portretului lui Mircea cel Mare ne apare cu atît mai în plin relief și mai evocator, cu cît el este deosebit de reprezentativ pentru neamul românesc, constituind în același timp un model de urmat pentru conducătorii de popoare.

Prin contrast cu domnitorul român, sultanul Baiazid este simbolul monarhului vanitos la culme și de o agresivitate fără frîu. Precum îl recomandă însuși supranumele lui de „Yildîrîm"[4] — adică *Fulgerul* sau *Trăsnetul* — el era grozav de iute la mînie și iute în toate acțiunile sale pe tărîm militar. De aici — din această trăsătură specifică temperamentului său aprins, care-i surprindea pe dușmani nepregătiți — i-au venit un timp izbînzile lui uluitoare; dar, după cît se pare, tot de aici avea să-i vină, în a. 1402, și catastrofa[5], ce-i va aduce suprema umilință[6] și moartea, ca prizonier al lui Timur-Lenk. La caracterul său tumultuos și de o cruzime barbară[7] — ca reprezentant autentic al unui popor de năvălitori — se adaugă și faptul că el era îmbătat de succesele răsunătoare ale oștilor turcești, comandate de dînsul, în special contra Cruciaților. De aceea, el îl privește pe Mircea cu îngîmfată semeție și chiar cu dispreț, convins fiind că supunerea Țării Românești avea să fie pentru dînsul lucrul cel mai ușor de îndeplinit.

Trufia lui însă și-a primit recompensa meritată în crîncena bătălie de la Rovine, unde și-au găsit mormîntul cei mai mulți din enorma oaste a lui Baiazid, în vreme ce ceilalți rămași în viață căutau scăparea în fugă, înfricoșați de ostenii români, care îi alungau spre Dunăre ca o furtună năprasnică :

„... În zadar striga-mpăratul ca și leul în turbare,
Umbra morții se întinde tot mai mare și mai mare ;
În zadar flamura verde o ridică înspre oaste,
Căci cuprinsă-i de pieire și în față și în coaste ..." [8]

Cel ce se afla în fruntea acestui iureș așa de impetuos și de nimicitor, însuflețindu-l cu prezența și cu îmbărbătările lui, era — firește — chiar Domnul Țării Românești :

„... Mircea însuși mînă-n luptă vijelia-ngrozitoare,
Care vine, vine, vine, calcă totul în picioare....
Risipite se-mprăștie a dușmanilor șiraguri
Și gonind biruitoare tot veneau a țării steaguri,
Ca potop ce prăpădește, ca o mare turburată —
Peste-un ceas păgînătatea e ca pleava vînturată.
Acea grindin-oțelită înspre Dunăre o mînă,
Iar în urma lor se-ntinde falnic armia română." [9]

Dar Eminescu a reușit să ne evoce și figura unui tînăr prinț român, care a luat parte la cumplita bătălie. Este un fecior al lui Mircea cel Mare, care — în acest poem — are rolul de simbol senin prin excelență, reprezentînd restabilirea echilibrului după vijelioasa încleștare semănătoare de moarte. Prin el, se dă expresie satisfacției adusă de victorie și păcii mult dorite. În imaginea lui, citim triumful tinereții, adică al vieții exuberante, care-și urmează fără greș drumul legilor ei eterne.

Poetul nu ne face portretul acestui erou pe cale descriptivă sau epică. Atîta doar, că ni-l înfățișează noaptea, sub lumină de lună, scriind o „carte" către domnița lui, de care l-a cuprins dorul, în timp ce toată oastea lui Mircea doarme adînc după oboseala luptelor grele:

„... Și din neguri, dintre codri, tremurînd s-arată luna:
Doamna mărilor ș-a nopții varsă liniște și somn.
Lîngă cortu-i, unul dintre fiii falnicului Domn,
Sta zîmbind de-o amintire, pe genunchi scriind o carte,
S-o trimiță dragei sale, de la Argeș mai departe ..." [10]

Pentru evocarea acestui personaj simbolic, care radiază împăcare sufletească și bucuria de a trăi, Eminescu se servește de versurile unei doine cu subiect idilic, pe care le adaptează în chip fericit la situație, dînd astfel un deznodămînt optimist dramaticei încăierări din cîmpia Dunării:

„*De din vale de Rovine,*
Grăim, *Doamnă*, către Tine,
Nu din gură, ci din carte,
Că ne ești așa departe.
Te-am ruga, mări, ruga,
Să-mi trimiți prin cineva
Ce-i mai mîndru-n valea Ta:
Codrul cu poienele;

Ochii cu sprîncenele;
Că și eu trimite-voi
Ce-i mai mîndru pe la noi:
Oastea mea cu flamurile,
Codrul și cu ramurile,
Coiful nalt cu penele,
Ochii cu sprîncenele.
Și să știi că-s sănătos,
Că, mulțămind lui Cristos,
Te sărut, *Doamnă*, frumos." [11]

Recunoaștem aici tema folclorică din lirica dragostei, precum și metrul și ritmul autentic popular, care-i erau atît de familiare lui Eminescu. Dar iată chiar originalul, pe care-l aflăm înregistrat de poet în colecția sa personală de folclor:

„Trimite-mi, *fată măiastră*,
Ce-i mai verde-n valea voastră:
Codrul și poienile,
Cosița și genele,
Ochii și sprincenile,
Că și eu trimite-ți-oi
Ce-i mai mîndru pe la noi:
Coiful nalt cu penele,
Ochii și sprincenile,
Că eu sunt tot sănătos
Și mulțămind lui Hristos,
Te sărut, *mîndră*, frumos." [12]

Este cîntecul de dor adresat de către un flăcău dus la oaste iubitei sale. În motivul coifului împodobit cu pene — comun și versiunii eminesciene — vedem indiciul cel mai sigur că avem a face cu o doină de cătănie. Situația flăcăului, care-și face slujba de ostaș departe de satul său natal — după care suspină nostalgic — prezintă o mare analogie cu cea a tînărului prinț dus la război. Astfel, Eminescu — în adaptarea realizată de dînsul — a avut de făcut foarte puține și neînsemnate modificări. El a schimbat doar apelativul feminin *„mîndra"* [13] sau *„fata măiastră"* [14] prin *„doamnă"* [15] și a adăugat în plus localizarea popasului său, acolo unde se desfășurase bătălia cu turcii: „De din vale de *Rovine* ..." [16] Încolo, toate se potriveau de minune! Eminescu a utilizat această doină cu o rară abilitate, așezînd-o la locul cel mai

nimerit, unde interferența ei ne apare ca o destindere, ce înseninează atmosfera, după povestirea înnourată a sîngeroaselor fapte de arme de pe cîmpul de luptă. În același timp, din menționatele versuri în stilul doinei, se detașează tipul simbolic al eroului prinț, care — fără îndoială — în secolul al XIV, se deosebea prea puțin ca mentalitate de un flăcău român de la țară. Prin această similitudine cu personajul rustic din doină, tînărul principe dobîndește un caracter de autenticitate etnică și mai reprezentativă. Ceea ce impresionează cu deosebire în modul de a se adresa al prințului către domnița lui este decența și chiar delicatețea atitudinii sale, care nu e decît reflexul etic al comportării eroului doinei populare.

În finalul poemului, se ivește pe neașteptate încă o figură de Domn român, de o originalitate unică și tot cu semnificație de simbol. Este celebrul Vlad Țepeș! Drept e că rolul său simbolic ne apare oarecum accesoriu în comparație cu celelalte relatate anterior; totuși el nu este mai puțin impresionant, prin puternicul efect ce produce asupra cititorilor. Măcar că acest Domn a fost un voievod viteaz, care a avut și el — la fel ca Mircea cel Bătrîn și contemporanul său moldovean Ștefan cel Mare — curajul extraordinar de a se război cu turcii, totuși el nu ne este înfățișat aici sub un asemenea aspect. Ci el îl simbolizează pe monarhul cu moravuri extrem de severe, care — punîndu-și de gînd să civilizeze cu orice preț poporul său și în acest scop să-l purifice de o seamă de păcate grele, printre care năravul furtului era cel mai detestat — pedepsea fără cruțare orice infracțiune, osîndindu-i pe vinovați la oribilul supliciu de a fi trași în țeapă. De unde i se trage și supranumele de Țepeș. În poemul, care — în partea sa ultimă — se transformă subit într-o implacabilă satiră, Eminescu folosește ca deznodămînt invocația adresată lui Vlad Țepeș, chemîndu-l să izbăvească țara de acel putregai al societății românești, împotriva căruia s-a ridicat poetul cu o supremă indignare, demnă de faimosul Iuvenal:

„...*Cum nu vii tu, Țepeș Doamne*, ca punînd mîna pe ei,
Să-i împarți în două cete: în smintiți și în mișei
Și în două temnițí large cu de-a sila să-i aduni,
Să dai foc la pușcărie și la casa de nebuni!“ [17]

Atît ne vorbește Eminescu despre Vlad Țepeș; dar e deajuns ca să vedem rolul său de simbol în plină funcție!

Simbolul central al poemului rămîne însă Mircea cel Mare. Pentru reliefarea lui, poetul pune la contribuție o întreagă serie de motive poetice. Pe cel mai important dintre acestea — care se circumscrie tot sferei simbolice — îl vom prezenta și analiza în capitolul următor.

NOTE

1. Eminescu, *Poezii* (ed. Ibrăileanu) — Scrisoarea III — p. 157 vv. 73—74.

2. *Ibidem*, p. 159 v. 129.

3. *Ibid.*, p. 159 vv. 130 sqq.

4. Cf. Hony, *TED*, p. 402, s.v.: = „lightning thunderbolt".

5. În vestita bătălie din apropiere de Ankara. Cele două oști, care s-au războit acolo — cea turcească și cea mongolă — numărau aproximativ un milion de soldați!

6. După o anumită tradiție, Baiazid — din porunca lui Timur-Lenk — ar fi fost închis într-o cușcă de fier și purtat prin toată Asia Mică. Istoricii însă, în general, consideră această tradiție de domeniul legendar.

7. După victoria sa de la Nicopole, din a. 1396 — furios, că-n luptă căzuse un mare număr de soldați turci — a poruncit ca toți prizonierii creștini să fie masacrați, drept răzbunare!

8. Eminescu, *Poezii* (ed. Ibr.), p. 160 vv. 147—150.

9. *Ibidem*, p. 160 vv. 157 sqq.

10. *Ibid.*, p. 161 vv. 172—176.

11. Eminescu, *Poezii* (ed. Ibr.), p. 161 vv. 177—194.

12. Eminescu, *Opere* (ed. Perpessicius), vol. VI — Literatura populară — p. 161 nr. 78.

13. Cf. Eminescu, *Opere* (ed. Perpessicius) — vol. VI, p. 161 nr. 78 v. 12.

14. *Ibidem*, p. 161 nr. 78, v. 1.

15. Cf. Eminescu, *Poezii* (ed. Ibr.), p. 161 vv. 178 și 194.

16. *Ibidem*, p. 161 v. 177.

17. *Ibid.*, p. 165 — ultimele 4 versuri ale *Scrisorii III*.

CAPITOLUL II

SIMBOLUL ÎNGEMĂNAT „PĂMÎNT ȘI APĂ" ȘI ORIGINEA LUI ASIATICĂ

§ 1. Ritul medo-persan al pămîntului și apei, după Herodot

Tot din *Scrisoarea III* vom mai detașa un simbol, deosebit de complex și de o rezonanță excepțională. Cu adevărat răscolitor prin efectele sale! El figurează în prima parte a poemului, unde Eminescu ne înfățișează scena întîlnirii lui Mircea cel Mare cu Baiazid Fulgerul.

Sultanul — convins că domnitorul român venise la dînsul ca să i se închine — este foarte surprins și profund indignat, cînd află din gura lui că nu era deloc dispus pentru o astfel de umilire. Atunci el, plin de mînie — simțindu-se rănit în orgoliul său de mare cuceritor, căruia nimeni nu-i poate rezista, — izbucnește în cumplite amenințări la adresa lui Mircea. Cu scopul de a-l înfricoșa într-un mod mai sigur, printr-o pildă vie, el îi amintește totodată de glorioasa lui biruință de la Nicopole, asupra oștilor creștine coalizate, între care se afla și Mircea cu ceata sa de români. Acesta însă, fără a se lăsa impresionat de amenințările sultanului sau de laudele vitejiei lui, îi răspunde cu o dîrză cutezanță prevenindu-l de marea primejdie care-l pîndește, dacă pornește războiul. El îi amintește, la rîndul său, că toți cei ce-au trecut Dunărea cu gînduri vrăjmășești față de locuitorii de pe malurile ei, și-au găsit într-însa mormîntul:

„....Împărați pe care lumea nu putea să-i mai încapă,
Au venit și-n țara noastră *de-au cerut pămînt și apă*
Și nu voi ca să mă laud, nici că voi să te-nspăimînt,
Cum veniră, se făcură toți o apă și-un pămînt..." [1]

În răspunsul lui Mircea, ne atrage mai întîi atenția expresia cu semnificație de simbol: *„au cerut pămînt și apă"* [2]. Care să fie oare obîrșia acestui simbol? De unde l-a cunoscut Eminescu?

Versurile mai sus citate, care îl conțin, sînt precedate de alte patru, ce ne pun pe urma sursei de inspirație a poetului:

„...După vremuri, mulți veniră începînd cu acel oaspe,
Ce din vechi se pomenește, cu *Dariu a lui Istaspe*;
Mulți *durară*, după vremuri, *peste Dunăre vrun pod*,
De-au trecut cu spaima lumii și mulțime de norod..." [3]

Este un fapt istoric bine cunoscut că Herodot e cel ce ne povestește cum Darius I, regele perșilor, a trecut Dunărea pe un pod de vase — cam prin jurul ultimei decade a secolului al VI-lea î.e.n.[4] — în fruntea unei oștiri imense[5], în nefericita sa expediție împotriva sciților, cărora voise să le cucerească țara, spre a o integra imperiului persan: „...Darius... a trecut în Europa, *poruncind ionienilor să navigheze pe Pontul Euxin pînă la fluviul Istru; iar după ce vor fi sosit la Istru, să-l aștepte acolo făcînd pod peste fluviu* ..." [6].

Flota — condusă de ionienii vasali, vestiți corăbieri — i-a executat întocmai porunca, oprindu-se pe Dunăre la locul unde fluviul începe a se desface în brațe și acolo au încheiat podul. Apoi, mai departe, asistăm chiar și la trecerea Dunării pe pod de către trupele invadatoare: *„Darius, îndată ce a sosit pe țărmul Istrului și împreună cu dînsul toată pedestrimea, i-a trecut pe toți dincolo*, poruncindu-le ionienilor să desfacă podul[7] și să-l urmeze pe uscat împreună cu oastea din corăbii ..." [8]

În ce privește *numele regelui persan, remarcăm că, la Eminescu, el se identifică perfect cu forma sub care a fost gravat pe coloana înălțată din porunca acestui rege la izvoarele rîului Téaros din Tracia*, pe cînd se îndrepta spre Sciția. Iată sub ce aspect figura numele său acolo, fiind însoțit și de titulatura monarhică, exprimată în chip hiperbolic de orgolios: „...și a sosit la aceste izvoare, conducîndu-și oastea în contra sciților, bărbatul cel mai bun și cel mai frumos dintre toți oamenii, *Darius al lui Hystaspe*, regele perșilor și al întregului continent." [9]

Acestea sînt indiciile, care din capul locului ne-au făcut să bănuim că, nu aiurea decît la Herodot trebuie căutat simbolul

mai sus relatat și că din acest izvor l-a captat Eminescu. Din cele ce vom expune mai departe, sperăm să se vadă că nu ne-am înșelat.

În adevăr, în opera lui Herodot abundă motivul pămîntului și al apei, cele două stihii fiind înfățișate aproape totdeauna sub forma aceasta inseparabilă; de aceea am și atribuit simbolului respectiv calificativul de „geamăn". Numărul pasajelor, în care el apare, este impresionant de mare.

Dat fiind pe de-o parte interesul deosebit pe care-l prezintă motivul în chestiune, iar pe de-alta, faptul că cel ce a făcut uz de el — într-unul din cele mai mai valoroase poeme ale literaturii române — este însuși genialul Eminescu, poet de dimensiunile universalului, credem că înainte de a trece la examinarea motivului, se cuvine să relatăm toate locurile din „istoriile" lui Herodot, unde se află el. Este ceea ce vrem să facem în mod exhaustiv. Socotim aceasta necesar și ca material ce trebuie pus integral la dispoziția cercetătorilor, care se ocupă cu studiul operei lui Eminescu. Așadar, vom cita locurile respective exact în ordinea de succesiune, pe care o aflăm la Herodot:

1. Darius, urmărind oastea sciților, care se retrăgeau mereu, fugind din calea perșilor, trimite exasperat la regele scit Idanthirs în solie un călăreț, care să-l someze în numele său, ca ori să steie la luptă spre a-și măsura puterile, ori să-i supună țara: „ ... iar dacă recunoști că ești mai slab, atunci tu, încetînd de a mai fugi și *aducînd ca daruri pămînt și apă stăpînului tău,* vino să stai de vorbă cu el."[10]

2. Regele scit îi trimite lui Darius, prin același sol, un răspuns nu mai puțin semeț. El îi spune că dacă nu stă să dea lupta cu dînsul, aceasta n-o face fiindcă i-ar fi frică, ci pentru că nu are nici un motiv să se grăbească a o da. În același timp, i-a replicat regelui persan că în zadar se fudulește el că-i e stăpîn: „ ... Eu îi recunosc de stăpîni ai mei numai pe Zeus, străbunul meu și pe Hestia, regina sciților. Ție însă, în loc de *a-ți dărui pămînt și apă,* îți voi trimite daruri din acelea, care ți se cuvin să le capeți. Iar în ce privește faptul că te-ai lăudat că ești stăpînul meu, eu ți-o spun c-ai să plîngi ..." [11]

3. Perșii, continuînd a-i urmări fără nici un folos pe sciți — care se retrăgeau mereu și-i atrăgeau în interiorul

vastei lor țări, iar din cînd în cînd îi atacau prin surprindere, pentru a fugi apoi iarăși din calea lor — au isprăvit proviziile de hrană și erau chinuiți de foamete. Sciții, aflînd de strîmtorarea perșilor, prind tot mai mult curaj și devin din ce în ce mai provocatori, mai agresivi. Astfel, ei le cer, cu amenințări înfricoșătoare, să părăsească numaidecît Sciția, fiindcă altmiteri nu se vor mai întoarce în țara lor, ci vor pieri toți pînă la unul. Amenințările sînt exprimate prin simboluri concrete și anume prin o pasăre, un șoarece, o broască și niște săgeți, care i-au fost trimise regelui persan printr-un sol de către regii sciți. În aceste simboluri, Darius a văzut, în mod eronat, semnele supunerii necondiționate a sciților, adică tocmai ceea ce le ceruse el: „Părerea lui Darius era deci că sciții i se dăruiesc lui pe ei înșiși, *precum și pămîntul și apa*, gîndindu-se că șoarecele trăiește pe pămînt și se hrănește cu același rod ca și omul, iar broasca trăiește în apă ..., în ce privește săgețile însă, ei i le predau ca pe puterea lor ...“ [12]

Dar opinia lui Darius a căzut în fața interpretării, pe care o dă Gobryas simbolurilor scitice, la consfătuirea ținută de regele persan împreună cu căpeteniile oastei sale. După Gobryas, semnificația simbolurilor — departe de a fi fost favorabilă perșilor — constituia dimpotrivă cele mai grave amenințări ce li se puteau aduce[13].

Perșii însă nu au cerut pămînt și apă numai sciților — în expediția întreprinsă de Darius contra lor — ci și la multe alte popoare din sud-estul Europei, în special de la greci, asupra cărora voiau să-și întindă dominația lor.

4. Același Darius a poruncit generalului Megabazos să anexeze fără întîrziere la imperiul persan Macedonia. Acesta a trimis îndată o solie de șapte ofițeri, dintre cei mai distinși, la regele macedonean Amyntas, spre a-l soma să se supună, uzînd firește de procedura tradițională persană: „ ... Au fost trimiși aceștia la Amyntas, *ca să ceară pămînt și apă pentru regele Darius* ...“ [14]

5. Amyntas — timorat de marea putere militară a perșilor — s-a supus îndată fără nici o împotrivire:

„În adevăr, acești perși, care au fost trimiși la Amyntas, cum au sosit — ducîndu-se în fața lui Amyntas — *i-au și*

cerut, pentru regele Darius, pămînt și apă. Iar el le-a dat acestea ..." [15]

6. Mai mult, regele macedonean i-a poftit pe solii perși la un ospăț copios. Aceștia însă — întrecînd măsura la băutură — i-au pretins lui Amyntas să le aducă la masă fetele și femeile lor[16], motivîndu-i că așa era obiceiul perșilor la ospețe: „...tu deci — de vreme ce ne-ai primit cu atîta căldură, ne-ai oferit o așa de largă ospitalitate și-*i dai regelui Darius pămînt și apă* urmează tradiția noastră persană"[17].

7. Înainte de marea bătălie de la Marathon, Darius, voind să știe precis care greci îi erau dușmani și care prieteni — în sensul că acceptau să-l recunoască de stăpîn al lor — a trimis prin toate ținuturile grecești soli ca să ceară în numele său pămînt și apă:

„După aceasta, Darius i-a pus la încercare pe greci, ca să afle ce au de gînd, dacă vor să se războiască cu el sau dacă vor să i se supună. El a trimis deci soli pretutindeni prin Grecia — pe unii într-o parte, pe alții în alta — *poruncindu-le să ceară, pentru rege, pămînt și apă ...*" [18]

8. Mai departe, Herodot relatează rezultatele misiunii solilor lui Darius: „ ...mulți dintre continentali *au dat cele ce pretindea regele persan*, precum și toți insularii, la care au mers solii. Atunci, *și ceilalți insulari*[19] *au dat pămînt și apă lui Darius*, ba chiar și locuitorii insulei Egina ..." [20]

9. După înfrîngerea de la Marathon Darius era mai hotărît ca oricînd să se răzbune asupra tuturor grecilor, care i se dovediseră dușmani, refuzînd să accepte dominația perșilor: „ ...totodată, Darius — avînd acest motiv — voia să-i subjuge pe aceia dintre greci, care *nu i-au dat pămînt și apă...*" [21]

10. După moartea lui Darius, Xerxes își însușește dorința tatălui său de a invada Grecia, drept răzbunare pentru ofensa suferită de perși la Marathon. Face mari pregătiri de război pentru a-și trece oștile în Europa pe un pod de vase peste Hellespont. Înainte însă, el somează mai toate statele grecești să i se supună: „Ajuns la Sardis, în primul rînd el a trimis soli în Grecia ca *să ceară pămînt și apă* și ca să poruncească să pregătească ospețe pentru rege ..." [22]

11. Singurii pe cari i-a exceptat de la aceasta au fost atenienii și spartanii. O amintire foarte neplăcută din trecut

dinaintea luptei de la Marathon, l-a oprit pe Xerxes de-a o face. Era în același timp și un act de prudență din partea lui: „...Numai la Atena și la Sparta nu a trimis *să ceară pămînt*; însă aiurea, de pretutindeni a cerut ..." [23]

12. Herodot ne explică și pentru ce, la ceilalți greci, Xerxes a mai trimis soli încă o dată, după Darius. El avea mare încredere — și cu drept cuvînt — în faima de care se bucurau oștile sale ca fiind invincibile, datorită atît numărul lor copleșitor, cît și meșteșugului armelor: „...în ce-i privește pe aceștia, *el a trimis a doua oară la dînșii după pămînt și apă*; căci credea că cei care n-au dat mai înainte — cînd a trimis la ei Darius — vor da numaidecît atunci, de frică ..." [24]

13. Pe cînd Xerxes era deja în Thesalia cu o parte din armata sa, a și aflat rezultatele misiunii solilor săi, căci: „...solii, care au fost trimiși în Grecia, *ca să ceară pămînt*, sosiseră ..." [25]

14. Dar Xerxes a avut surpriza dezagreabilă că — împotriva așteptărilor sale — nu toți grecii au consimțit să le dea solilor perși pămînt și apă. În adevăr: „...*unii au sosit cu mîinile goale*;[26] *iar alții aducînd pămînt și apă*..."[27]

15. Herodot enumeră și populațiile grecești, care — dînd pămînt și apă — au primit să se supună perșilor: „...*Cei ce au dat acestea*[28], erau thesalienii, dolopii, aenianii ... etc."

16. Precum s-a văzut și dintr-un alt pasaj citat mai sus, Xerxes a cerut aproape de la toate statele grecești să-i deie pămînt și apă, dar s-a ferit de a le cere atenienilor și spartanilor: „...la Atena și la Sparta, Xerxes nu a trimis soli, *ca să ceară pămînt* ..." [30]

17. Mai departe, istoricul grec — reluînd firul acestei chestiuni — explică pentru ce Xerxes i-a exceptat pe atenieni și pe spartani. El povestește cum înainte de celebra bătălie de la Marathon, menționații greci au fost atît de indignați de cutezanța lui Darius, încît pe solii trimiși la dînșii, atenienii i-au aruncat într-o groapă fără fund — locul de osîndă al criminalilor — iar spartanii într-o fîntînă. Evident, Xerxes — căruia îi erau prea bine cunoscute cele întîmplate tatălui său — a evitat de a se expune inutil la o nouă ofensă.

Dar iată textul lui Herodot: „...mai înainte, cînd Darius trimisese pentru același lucru, unii i-au aruncat într-o groapă

adîncă[31], iar ceilalţi, într-un puţ[32], îndemnîndu-i *să ducă de acolo pămînt şi apă la rege*. De aceea, Xerxes n-a mai trimis soli să ceară ..." [33] În acest pasaj, aflăm pus în lumină modul cum au reacţionat două state greceşti la somaţia preaputernicului Darius de a-i da pămînt şi apă. Riposta lor, de o înfiorătoare cruzime, este dublată de o culminantă batjocură la adresa regelui perşilor şi a poporului său. Nu i-a putut frîna de la aceasta nici teama de răzbunarea persană şi nici tradiţionala inviolabilitate a solilor, care — din cele mai vechi timpuri — era respectată ca o lege sacră. Şi este totuşi riposta celor mai civilizaţi dintre toţi grecii antichităţii, dar totodată a celor mai conştienţi de valoarea fără preţ a libertăţii, pe care înţelegeau s-o apere cu orice risc.

18. Într-un alt loc, Herodot ne spune că înaintea marei bătălii navale de la Salamina — cînd poporul grec avea imperioasă nevoie să fie unit — era mai dezbinat ca oricînd, tocmai din cauză că cei mai mulţi dintre greci trecuseră de partea perşilor, cărora avusese grijă din vreme să le dea pămînt şi apă; pe cînd ceilalţi, în frunte cu atenienii şi spartanii, nu le-au dat. Astfel, unii se simţeau în afară de primejdiile pustiitoare ale războiului, în timp ce ceilalţi le aşteptau cu groază: „...aceia dintre ei, *cari au dat pămînt şi apă regelui persan*, aveau încredere că nu vor suferi nimic neplăcut din partea barbarului[34]; pe cînd cei ce nu i-au dat[35], se aflau într-o mare panică ..." [36]

19. Herodot, amintind de eroicul Leonidas, cel ce a stat cu extrem de mica lui ceată în calea invaziei persane, înaintea bătăliei de la Salamina, îi blamează pe tebani, cari l-au părăsit cînd l-au văzut copleşit de mulţimea „barbarilor". El ni-i descrie cum se justificau în chipul cel mai laş şi mai josnic faţă de perşi, că veniseră acolo la Thermopyle fără voia lor şi cum se lăudau că ei se supuseseră lui Xerxes înaintea celorlalţi greci: „...zicînd cuvîntul cel mai adevărat din toate, că ei sînt de partea perşilor şi că *au dat printre cei dintîi pămînt şi apă* regelui ..." [37]

20. Dimpotrivă, Herodot nu se poate stăpîni de a-şi exprima admiraţia sa pentru serifieni, pentru sifnieni şi pentru melieni, fiindcă: „...aceştia, singurii dintre insulari *nu au dat barbarului pămînt şi apă* ! ..." [38]

Acestea sînt toate locurile din Herodot, unde este vorba despre simbolul îngemănat al pămîntului și apei. Evident, numărul lor surprinzător de mare constituie indirect o elocventă mărturie că ritualul care făcea uz de el cunoștea o foarte puternică și veche tradiție la medo-perși și probabil de asemenea la o serie de alte popoare asiatice din secolele VI–V î.e.n., de la care nu posedăm atestări documentare.

§ 2. Același rit medo-persan, după alți scriitori greci antici

„Istoriile" lui Herodot sînt desigur izvorul principal, de unde au puizat și alți scriitori greci, care au mai amintit ulterior — unii mai pe larg, iar alții sporadic sau numai aluzoriu — obiceiul asiatic de a da sau a nu da pămînt și apă. Astfel, vom mai relata mențiunile a șase scriitori ai antichității grecești, dintre care unii sînt figuri celebre : ale istoricilor Polybius, Diodorus Sicilianul și Plutarchus, precum și pe cea a filosofului Aristoteles ; apoi, pe cele ale retorilor Aelius Aristides și Himerius.

Începem cu Aristotel, care e cel mai vechi dintre toți. Între exemplele prin care acesta își ilustrează principiile sale de retorică — la capitolul ce tratează despre o specie de silogisme, așa numite de el enthymeme[39] — figurează și următorul : „ ...și că faptul de *a da pămînt și apă* înseamnă a te lăsa robit ..." [40] Aristotel nu ne dă nici un indiciu asupra sursei din care și-a luat el exemplul. Nu ne îndoim însă că formula va fi fost încă de notorietate publică în Grecia secolului al IV-lea î.e.n., așa că filosoful, ca și oricare grec al epocii sale, o putea deține direct din circulația orală. Totuși, nu ni se pare deloc improbabil ca ea să-i fi fost sugerată și de opera lui Herodot, care îi era bine cunoscută.

Polybius — încă un istoric însemnat al Greciei antice, din secolul al II-lea î.e.n. — pentru a-și stimula compatrioții, trezind în ei sentimentul demnității naționale, într-un moment foarte critic prin care trecea lumea greacă grav amenințată de expansiunea romană asupra sud-estului Europei[41] — le amintește din trecut ca o faptă pilduitoare, modul cum s-au comportat spartanii cu solul trimis de către perși ca

să le ceară pămînt și apă : „...Așadar grecii toți, dar mai cu seamă spartanii, trebuie să prevină primejdia momentului de față. Căci, pentru ce credeți oare, bărbați spartani, că strămoșii voștri în acele vremuri *cînd Xerxes a trimis la voi un sol ca să ceară apă și pămînt* — după ce l-au aruncat într-un puț pe acel ce venise și l-au acoperit cu țărînă — i-au poruncit să meargă *să-l vestească pe Xerxes că-i aduce apă și pămînt de la* spartani ? Și iarăși, pentru ce Leonida și cei din jurul lui au mers de bună voie la o moarte sigură ? ..." [42]

Precum vedem, Polybius atribuie lui Xerxes ofensa pe care, după Herodot, știm c-a primit-o Darius[43], ceea ce se explică printr-o ușoară scăpare, dacă ne imaginăm că istoricul — pe cînd scria acestea — nu va fi avut sub ochi textul lui Herodot, ci reproducea faptul din memorie.

Pe de-altă parte, Polybius pune exclusiv pe seama spartanilor ceea ce în realitate constituia riposta comună, atît a spartanilor, cît și a atenienilor. Ba se cuvine să relatăm că atenienii sînt primii, pe care-i menționează Herodot că l-au aruncat pe solul persan în groapa criminalilor. Această modificare simplificatoare, pe care o constatăm la Polybius, credem că nu se mai explică printr-un „lapsus memoriae" ; ci pare mai degrabă o manifestare — probabil întrucîtva involuntară — a patriotismului provincial al autorului. Nu trebuie uitat că Polybius era arcadian, adică spartan ! Deci, „ipso facto", el era înclinat a acorda spartanilor meritele maxime în stăvilirea invazii persane și în apărarea libertății întregei lumi grecești.

Dar, totuși, demn de relevat e că, la Polybius, există un mic detaliu, care completează ceea ce cunoaștem de la Herodot în privința solilor persani trimiși după pămînt și apă : spartanii nu numai că l-au aruncat în puț pe solul persan, dar i-au acoperit și trupul cu pămînt, ceea ce — evident — însemna o mare batjocură adusă regelui perșilor și întregului său popor. Este nevoie însă să subliniem că aici avem a face cu ceva mai mult decît atît și anume : cu *un ritual grotesc al batjocurii*, care imită perfect actul solemn al practicei asiatice. În adevăr, spartanii aruncînd solul în apa din puț și punînd de asemenea pe corpul său țărînă, au îndeplinit — chipurile — întocmai porunca regală comunicată de către sol, întrucît acesta a primit punct cu

punct tot ceea ce solicitase : pămînt și apă ! Faptul respectiv ar reieși întrucîtva chiar și din pasajul corespunzător al lui Herodot ; însă acolo, el nu apare în toată claritatea ca la Polybius.

Un alt istoric grec, Diodorus Sicilianul — trăitor în sec. I î.e.n. — menționează obiceiul medo-persan, care ne preocupă, în mai multe locuri din opera sa de istorie universală. Raportîndu-se la aceeași epocă, precum și la aceleași evenimente și personaje istorice, ca și Herodot, el povestește despre Xerxes că, îndreptîndu-se cu oștile sale spre Europa :

1. „...îndată ce a ajuns la Sardis, a trimis în Grecia heralzi, poruncindu-le să meargă în toate orașele și *să ceară de la greci apă și pămînt.*" [44] Într-un alt loc, unde Diodorus relatează că generalii greci, Themistocles și Evaínetos — aflînd de invazia perșilor, care trecuseră deja în Europa pe podul de vase de pe Hellespont — au trimis o trupă de 10 000 de soldați, ca să apare defileul de la Tempe, citim următoarele :

2. „...Deoarece însă *cei mai mulți dintre thesalieni și dintre ceilalți greci invecinați cu căile urmate de perși dăduseră apă și pămînt mesagerilor veniți din partea lui Xerxes*, soldații descurajați de a mai apăra trecătoarea de la Tempe, s-au întors acasă." [45] Dar dintr-un alt pasaj, mai departe, aflăm că cetățile grecești refuză să dea semnele de supunere pretinse de regele perșilor :

3. „...după acestea, cînd *solii lui Xerxes au străbătut Grecia și au cerut pămînt și apă*, toate cetățile drept răspunsuri și-au manifestat zelul lor pentru libertatea comună..." [46] Aiurea, Diodorus ne prezintă un stat grecesc, al locrilor, care — deși dăduseră perșilor semnele de supunere cerute de ei — în cele din urmă s-au aliat cu spartanii :

4. „...Locrii, care locuiau aproape de strîmtori, *dăduseră pămînt și apă perșilor*, promițîndu-le să ocupe strîmtorile ; însă cum au aflat că vine Leonidas la Thermopyle, s-au răzgîndit și au trecut de partea grecilor." [47] În fine, Diodorus mai prezintă încă un caz de șovăire, pe cel al locuitorilor insulei Corcyra, care — speriați de pustiirile oștilor persane în Beoția, Atica și Eubeea — așteptau să vadă care va fi soarta războiului, pentru a se decide într-un fel :

5. „În vremea aceea însă, corcyrienii ... precum povestesc unii scriitori, pîndeau nerăbdători inclinările războiului —

dacă perșii aveau să fie mai tari, *să le deie lor apă și pămînt* ; iar dacă grecii vor învinge, socoteau să le vină lor în ajutor ...[48]

Plutarch — povestind viața lui Themistocle și relevîndu-i în special meritele, pentru care era apreciat de compatrioții săi — ne face cunoscut, printr-o faptă a sa, de o excepțională cruzime, pînă unde mergea atașamentul lui de idealurile de libertate ale lumii grecești : „...Este lăudată de asemenea atitudinea lui față de tălmaciul celor trimiși de către rege[49] *ca să ceară pămînt și apă*. Căci el l-a arestat pe tălmaci și l-a osîndit la moarte, printr-un decret al poporului, fiindcă a cutezat să se servească de limba grecească pentru a explica poruncile unor barbari." [50]

După cît se pare, în acest pasaj din Plutarch, avem de a face cu un anacronism : ambasadori perși, după pămînt și apă, au fost trimiși la atenieni — precum aflăm de la Herodot — de către regele Darius I ; fiul său Xerxes, cu care era contemporan Themistocle, nu a mai trimis nici la Atena, nici la Sparta ; iar pe vremea lui Darius, Themistocle era copil. Dar pe noi nu ne interesează anacronismul lui Plutarch, ci numai faptul că acesta menționează obiceiul medo-persan.

Retorul Aristides din Mysia[51], contemporanul lui Marcus Aurelius și favorit al acestuia, pomenește de asemenea într-unul din discursurile sale despre ritul în chestiune, referindu-se și la Xerxes, care trecuse Hellespontul pe un pod de vase cu imensa lui armată de uscat, în timp ce flota sa împînzise toată Marea Egee. Astfel, el amenință să cotropească întreaga Eladă : „...Multe popoare și-au cheltuit toate avuțiile cu ospățul pentru rege. *Nu mai încetau amenințările solilor, care mergeau pretutindeni să ceară pămînt și apă, cine vrea să fie salvat...*" [52]

În fine, înregistrăm și cel mai tîrziu izvor vechi grecesc, care ne-a atras atenția și anume un pasaj dintr-un discurs al sofistului Himerius din Prusa Bithyniei, trăitor în secolul al IV-lea e.n.[53] — deci către sfîrșitul epocii antice. El se raportează la același moment istoric al marei expansiuni persane asupra lumii grecești : „...Xerxes a pornit război împotriva noastră, vrînd să pună stăpînire pe pămînt și pe mare, pentru că, *pe solii care cereau un bulgăre de țărînă*

și un ulcior cu apă atenienii i-au aruncat în genunea criminalilor, în loc de a-i primi în adunarea poporului...."[54]

Himerius pare a fi fost înrîurit aici de Herodot, după cum ne indică faptul că și el vorbește despre locul de osîndă al criminalilor — așa numitul Βάραθρον — de la Atena. Totuși, ceea ce ne surprinde la acest autor este că el — menționînd ritualul medo-persan — nu se folosește, pentru a-l denumi, de aceeași expresie, pe care o întîlnim la Herodot și aproape la toți scriitorii antici, ci de o formă originală, cu totul diferită de a tuturor celorlalți, deși el spune exact același lucru.

§ 3. Același rit medo-persan, după scriitori latini

Dar acest uz asiatic — întîlnit atît de frecvent la istoricii Greciei antice — a avut răsunet și în scrierile unor istorici romani.

Astfel, Titus Livius face aluzie la el, luîndu-l ca termen de comparație, spre a ilustra originea conflictului dintre regele Antiochus al Siriei și romani, care — sub pretext că vor să le elibereze — pretindeau stăpînirea celor două cetăți de pe litoralul mediteranian al Asiei Mici: Smyrna și Lampsacus. Istoricul roman vrea să arate că marile conflagrații dintre popoare pornesc totdeauna de la cauze de mică însemnătate. El se întreabă: „...Oare credeau ei[55] că perșii — atunci *cînd cereau de la spartani apă și pămînt* — aveau nevoie de un bulgăre de țărînă și de o sorbitură de apă? Tot așa, printr-o încercare similară, le păsa romanilor de cele două cetăți. Dar alte cetăți, îndată ce ar fi văzut că cele două au scuturat jugul, îi vor părăsi pe sirieni alăturîndu-se poporului eliberator..."[56]

Remarcăm în treacăt că Titus Livius nu pare să fi înțeles just sensul pămîntului și al apei, pe care le pretindeau perșii de la diferite popoare. Totuși, pentru noi prezintă interes mențiunea însăși pe care o face el aici, referindu-se la fapte din istoria grecilor.

Un alt istoric roman, *Quintus Curtius Rufus*, din primul secol al erei noastre — autorul istoriei lui Alexandru cel

Mare — se folosește și el de simbolurile uzului persan care ne preocupă.

Pe cînd ilustrul cuceritor macedonean se afla în fruntea oștilor sale, față-n față cu numeroasa armată a lui Darius III — înainte de declanșarea bătăliei — își îmbărbătează soldații de diferite naționalități, începînd cu macedonenii săi, cărora le amintește strălucitele lor victorii din Europa, sugerîndu-le dorința altora și mai mari. Iar cînd li se adresează grecilor din oastea sa, Alexandru — pentru a le incita setea de răzbunare — evocă invazia perșilor asupra Greciei, în timpul lui Darius I și al lui Xerxes, rechemîndu-le în conștiință îndrăzneala orgolioasă a acestor regi de a le fi cerut supunere totală: „...Cînd venise la greci, le amintea războaiele pornite de aceste națiuni[57] împotriva Greciei, mai întîi prin cutezanța lui Darius, apoi prin cea a lui Xerxes *de a le fi cerut chiar apă și pămînt*, astfel încît nu le lăsau nici posibilitatea de a scoate apă din izvoarele lor și nici hrana obișnuită din roadele pămîntului..." [58]

După cum se vede din pasajul citat — unde argumentul respectiv, de înflăcărată ațițare la luptă, este atribuit lui Alexandru Macedon — Q. Curtius, spre deosebire de Titus Livius, își dădea perfect seama de fatala semnificație simbolică a elementelor cerute de regii perși grecilor.

§ 4. Ritul pămîntului și al apei la asiro-babiloneni

Dar dacă cele mai multe din citatele locuri, unde ne e semnalat simbolul îngemănat al pămîntului și apei, pot fi considerate drept ecouri herodotiene, vom prezenta acum unul ce nu poate avea nici o legătură cu Herodot sau cu alți scriitori greci, întrucît izvorul însuși — *Vechiul Testament* — în care figurează menționatul simbol, este mai vechi decît opera istorică a lui Herodot[59]; iar evenimentele și personajele, la care se raportă povestirea din acel pasaj, sînt și ele anterioare cu aproape un secol celor relatate de Herodot.[60]

Astfel, în cartea Iuditei, citim că Nabucodonosor al II-lea, regele asirienilor, a trimis crainici în toate țările din vestul

Asiei Mici, pînă la ţărmurile Mediteranei, ba chiar şi în nord-estul Africei, la egipteni, ca să le ceară pămînt şi apă şi totodată ca să le pretindă să pornească război împreună cu el împotriva mezilor.[61] Dar contrar aşteptărilor lui Nabucodonosor, rezultatele intervenţiei sale au fost complet negative: „Şi toţi locuitorii de pe pămîntul acela întreg n-au luat în seamă cuvîntul lui Nabucodonosor regele Asirienilor şi nu s-au unit cu el la război, căci nu se temeau de dînsul... şi *i-au trimis înapoi pe solii săi cu mîinile goale* şi cu dispreţ faţă de ei.“ [62]

Remarcăm deci în textul *Septuagintei* exact acelaşi epitet — «κενοὺς». adică <cu deşertul> sau <cu mîinile goale> — pe care l-am întîlnit şi la Herodot, atunci cînd el povesteşte cum o parte din solii trimişi de Xerxes, înainte de bătălia navală de la Salamina, ca să ceară pămînt şi apă de la diferite state greceşti, s-au întors înapoi fără să aducă nimic.[63] Este vorba aşadar şi aici de aducerea efectivă a unor mostre de pămînt şi de apă din respectivele ţări asiatice şi din Egipt.

Dar urmărind mai departe textul *Vechiului Testament*, ritul nostru va apărea îndată în toată claritatea, întocmai aşa cum l-am cunoscut de la Herodot. În adevăr, iată ce aflăm în continuare:

După ce Nabucodonosor a reuşit singur — spre dezolarea întregei Asii Minore — să cucerească Media şi să-l ucidă pe Arpaxad, regele ei, a pus la cale o cumplită răzbunare în contra popoarelor care-i respinseseră dispreţuitor solii. El a poruncit lui Olofern — cel mai viteaz dintre generalii săi — să se pună în fruntea unei numeroase oştiri de 132 000 de soldaţi şi să treacă prin foc şi sabie toate acele popoare, fiindcă n-au vrut să i se supună de bunăvoie. Este plină de interes însă pentru noi recomandarea, pe care i-o face Nabucodonosor lui Olofern în momentul plecării lui în această vindicativă expediţie: „... şi *să le dai de ştire să-mi pregătească pămînt şi apă*, căci altfel în mînia mea, voi porni asupra lor şi voi acoperi toată faţa pămîntului cu picioarele luptătorilor mei şi-i voi da pe ei pradă acestora ...“ [64]

Izvorul acesta este deosebit de preţios, deoarece ne dezvăluie că uzul de a cere pămînt şi apă exista în Asia de sud-vest — pe la finele secolului al VII-lea şi începutul celui de-al VI-lea

î.e.n. — de asemenea la asiro-babiloneni, la care cunoştea o tradiţie tot aşa de puternică şi desigur tot atît de veche, ca şi la medo-perşi.

§ 5. Herodot — sursa de inspiraţie a lui Eminescu

La întrebarea: *de unde a cunoscut Eminescu obiceiul vechi asiatic de a cere pămînt şi apă?* — credem că nu există decît un singur răspuns, fără posibilitate de controversă: *de la Herodot şi numai de la el!*

Pe de-o parte, numărul uimitor de mare al pasajelor din opera acestui istoric, unde figurează formula care dă expresie obiceiului; iar pe de alta, identitatea formulei din „Scrisoarea III" cu cea din Herodot — ceea ce indică precis că avem a face cu o transpunere foarte fidelă — sînt dovezi peremptorii despre originea herodotiană a formulei aflătoare la Eminescu.

S-o fi cunoscut el din retorica lui Aristotel, unde figurează o singură dată, ni se pare cu totul improbabil, deşi acolo formula prezintă acelaşi aspect sintactic ca şi la Eminescu.

La Polybius nici nu ne putem gîndi, nu numai fiindcă la el formula apare doar într-un singur pasaj, de-abia de două ori, dar mai ales pentru că, la acest istoric — precum se va vedea mai departe — ea prezintă un aspect cu totul deosebit de cel eminescian.

Avînd în vedere numărul pasajelor unde apare formula, Diodorus deţine, după Herodot, locul al doilea, întrucît la el o întîlnim de cinci ori. Totuşi aspectele sintactice fluctuante — cînd de tipul herodotian, cînd inverse — sînt un indiciu că nici Diodorus nu l-a putut influenţa.

La Plutarch, formula respectivă are aspectul „pămînt şi apă", adică întocmai ca la Herodot şi ca şi la Eminescu. Dar deşi acest scriitor era destul de cunoscut în lumea intelectuală românească din a doua jumătate a secolului al XIX-lea, formula se-ntîlneşte la el o singură dată faţă de cele 20 de apariţii din opera lui Herodot!

Cît despre cei doi retori — Aelius Aristides şi Himerius — nici ei nu l-au putut influenţa pe poetul nostru, dată fiind

circulaţia foarte restrînsă a operelor lor. Dealtfel, numai la Aristides figurează expresia de formă herodotiană, pe cînd la Himerius, ea este complet deosebită de cea a lui Herodot şi deci de cea a lui Eminescu.

La cei doi scriitori latini, pe cari i-am citat, de asemenea nu ne putem gîndi, nu numai fiindcă, la fiecare din ei, formula e atestată doar o singură dată; dar şi pentru că, la ambii, ea prezintă o construcţie sintactică inversă faţă de cea eminesciană.

În ce priveşte *Vechiul Testament* — de a cărui mare răspîndire, la români, pe vremea lui Eminescu nu ne putem îndoi — nu l-a putut nici el influenţa, măcar că topica formulei este acolo aceeaşi ca şi-n „Scrisoarea III". Avem serioase motive să nu-l acceptăm ca sursă de inspiraţie pentru poetul nostru şi anume: formula în chestiune nu figurează aici decît o singură dată; pe de-altă parte, ea se află într-una din cărţile biblice mai puţin populare la noi, deşi la evrei cartea Iuditei — din motive lesne de-nţeles — a fost totdeauna foarte populară.

Aşadar, *dintre toţi autorii mai sus citaţi, singur Herodot este cel ce se impune în mod categoric ca izvor din care Eminescu a puizat motivul exprimat prin formula: „pămînt şi apă".*

Faptul acesta apare cu atît mai sigur, cu cît — precum am relevat la începutul prezentului capitol — *Eminescu, în poemul său, vorbeşte despre personaje istorice persane şi despre evenimente pe care numai din istoria lui Herodot a putut să le cunoască.*

E momentul să ne întrebăm acum: *Cînd a luat act Eminescu de respectivul rit vechi persan?* Cu alte cuvinte, *cînd l-a citit el pe Herodot? Şi în ce limbă l-a citit?* Evident, nu l-a citit în greceşte; dar *îl va fi citit în traducere germană, sau, probabil, chiar română.*

Dacă sursa lui Eminescu e o traducere românească a lui Herodot — ceea ce nu ni se pare cu totul exclus — atunci poetul a putut să-l citească încă din perioada copilăriei, către sfîrşitul ei. În cazul acesta, e de presupus că el va fi găsit chiar la Ipoteşti un manuscris românesc al operei istoricului grec în biblioteca tatălui său, care era un mare amator de scrieri vechi româneşti. Ne gîndim la vreo copie a manuscrisului de provenienţă moldovenească, după care

Iorga ne-a dat o ediție a lui Herodot[65]. Iar dacă Gheorghe Eminovici nu va fi posedat el însuși un asemenea manuscris, s-ar putea pune ipoteza că-l va fi împrumutat — pe o scurtă perioadă, pentru instruirea copiilor săi — pe acela de la mînăstirea Coșula, situată în apropiere de Ipotești. Aceasta, în eventualitatea că vreun călugăr mai învățat — de la menționata mînăstire — cunoscător al valorii manuscrisului, îi va fi atras atenția tatălui lui Eminescu.

Herodot e un scriitor, care-l putea atrage foarte de timpuriu pe viitorul poet, prin atîtea povestiri pline de farmec, datorită fantasticului și exoticului lor.

Dar mai rămîne și cealaltă probabilitate, *care nouă ni se pare mult mai verosimilă: că Eminescu l-a citit pe Herodot în traducere germană*. Într-un asemenea caz, credem că contactul poetului român cu istoricul grec a avut loc la o dată mai tîrzie, cam pe la începutul adolescenței sale, în Cernăuți[66], sau chiar și mai tîrziu, în vremea studiilor sale de la Viena.

NOTE

1. Eminescu, *Scrisoarea III*, vv. 119–122.
2. *Ibidem*, v. 120.
3. *Ibid.*, vv. 115–118.
4. Istoricii n-au căzut încă de acord asupra datei precise: unii raportează acest eveniment la a. 514, alții la a 508 î.e.n. (cf. Maspéro, *Histoire ancienne des peuples de l'Orient*, Paris 1876, p. 549).
5. Evaluată la circa 800.000 de soldați.
6. «...Δαρεῖος δὲ ... διέβαινε ἐς τὴν Εὐρώπην, τοῖσι Ἴωσι παραγγείλας πλώειν ἐς τὸν Πόντον μέχρι Ἴστρου ποταμοῦ. ἐπεὰν δὲ ἀπίκωνται ἐς τον Ἴστρον, ἐνθαῦτα αὐτὸν περιμένειν ζευγνύντας τὸν ποταμόν...»
Hdt., lib. IV, cap. 89.
7. Însă în urma sfatului foarte prudent dat lui Darius de către grecul Koes, fiul lui Erxandros, regele persan a contramandat acest ordin, poruncind să se păstreze neatins podul și-l lăsă în paza ionienilor, pe o perioadă de 60 de zile. (Cf. Hdt., lib. IV, cap. 97 și 98). Cînd perșii s-au întors la Dunăre, înfometați și sleiți de oboseală — din cauza continuelor hărțuieli ale sciților — termenul de pază al podului, stabilit de Darius, trecuse deja de mult. El a avut însă norocul — datorită fidelității lui Histieos, tiranul Miletului — să-și poată trece oastea înapoi peste Dunăre, pe același pod de vase, care fusese rupt numai pe o mică porțiune dinspre Sciția, pentru a-i induce în eroare pe sciți, făcîndu-i să creadă că e rupt în întregime. Cînd au sosit sciții cu oaste multă ca să-i atace, Perșii trecuseră deja Dunărea (Cf. Hdt., lib. IV, cap. 140–142.)
8. Δαρεῖος δὲ ὡς ἀπίκετο καὶ ὁ πέζὸς ἅμ' αὐτῷ στρατὸς ἐπὶ τὸν Ἴστρον, ἐνθαῦτα διαβάντων πάντων Δαρεῖος ἐκέλευσε τοὺς Ἴωνας τὴν

σχεδίην λύσαντας ἕπεσθαι κατ' ἤπειρον ἑωυτῷ καὶ τὸν ἐκ τῶν νεῶν στρατόν...»

Hdt., lib., IV, cap. 97.

9. «...καὶ ἐπ' αὐτὰς ἀπίκετο ἐλαύνων ἐπὶ Σκύθας στρατὸν ἀνὴρ ἄριστός τε καὶ κάλλιστος πάντων ἀνθρώπων, Δαρεῖος ὁ Ὑστάσπεος, Περσέων τε καὶ πάσης τῆς ἠπείρου βασιλεύς...»

Hdt., lib. IV, cap. 91.

Apelativul ἤπειρος — cu sensul de <continent> se raportă la întreaga Asie Mică.

10. ... εἰ δὲ συγγινώσκεαι εἶναι ἥσσων, σὺ δὲ καὶ οὕτω παυσάμενος τοῦ δρόμου δεσπότῃ τῷ σῷ δῶρα φέρων γῆν τε καὶ ὕδωρ, ἐλθὲ ἐς λόγους.»

Hdt. lib. IV, cap. 126.

11. «...δεσπότας δὲ ἐμοὺς Δία τε νομίζω, τὸν ἐμὸν πρόγονον καὶ Ἱστίην τὴν Σκυθέων βασίλειαν μούνους εἶναι. Σοὶ δὲ ἀντὶ μὲν δώρων γῆς τε καὶ ὕδατος δῶρα πέμψω τοιαῦτα, οἷά σοι πρέπει ἐλθεῖν, ἀντὶ δὲ τοῦ ὅτι δεσπότης ἔφησας εἶναι ἐμὸς κλαίειν λέγω...»

Hdt., lib. IV, cap. 127.

12. Δαρείου μέν νυν ἡ γνώμη ἦν Σκύθας διδόναι σφέας τε αὐτοὺς καὶ γῆν τε καὶ ὕδωρ, εἰκάζων τῇδε, ὡς μῦς μὲν ἐν γῇ γίνεταί καρπὸν τὸν αὐτὸν ἀνθρώπῳ σιτεόμενος, βάτραχος δὲ ἐν ὕδατι..., Τοὺς δὲ ὀϊστοὺς ὡς τὴν ἑωντῶν ἀλκὴν παραδιδοῦσι...»

Hdt., lib. IV, cap. 132.

13. Cf. *Ibidem*.

14. «...'Επέμποντο δὲ οὗτοι παρ' 'Αμύντην αἰτήσοντες γῆν τε καὶ ὕδωρ Δαρείῳ βασιλέϊ...»

Hdt., lib. V, cap. 17.

15. Οἱ ὦν Πέρσαι οἱ πεμφθέντες οὗτοι παρὰ τὸν 'Αμύντην ὡς ἀπίκοντο, αἴτεον ἐλθόντες ἐς ὄψιν τὴν 'Αμύντεω Δαρείῳ βασιλέϊ γῆν τε καὶ ὕδωρ. Ὁ δὲ ταῦτά τε ἐδίδου...»

Hdt., lib. V, cap. 18.

16. Amyntas, de frică, le-a îndeplinit dorința, poruncind să vină la banchet tinere femei din nobilimea macedoneană. Cum însă solii perși, încălziți de vin, își permiteau libertăți prea mari cu ele, aceasta l-a indignat la culme pe fiul lui Amyntas — prințul Alexandru — care le-a urzit o cumplită răzbunare: profitînd de absența tatălui său, el a pretextat față de soli că trimite femeile să se îmbăieze, pentru ca după aceea să se-ntoarcă iarăși la ei, ceea ce solii au aprobat bucuroși. Prințul însă le-a trimis la casele lor; iar el a ales un număr egal de adolescenți imberbi, pe cari i-a travestit femeiește. Apoi, înarmîndu-i cu cîte-un pumnal bine ascuns sub rochie, i-a condus la soli. Aceștia, grăbindu-se nerăbdători să îmbrățișeze pe presupusele femei, au fost toți masacrați.

Cf. Hdt., lib. V, cap. 19—21.

17. «...σύ νυν, ἐπεί περ προθύμως μὲν ἐδέξαο, μεγάλως δὲ ξεινίζεις, διδοῖς τε βασιλέϊ Δαρείῳ γῆν τε καὶ ὕδωρ, ἕπεο νόμῳ ἡμετέρῳ...»

Hdt., lib. V, cap. 18.

18. «...Μετὰ δὲ τοῦτο ἀπεπειρᾶτο ὁ Δαρεῖος τῶν Ἑλλήνων, ὅ τι ἐν νόῳ ἔχοιεν, κότερα πολεμέειν ἑωυτῷ ἢ παραδιδόναι σφέας αὐτούς. Διέπεμπε ὦν κήρυκας ἄλλους ἄλλῃ τάξας ἀνὰ τὴν Ἑλλάδα, κελεύων αἰτέειν βασιλέϊ γῆν τε καὶ ὕδωρ...»

Hdt., lib. VI, cap. 48.

19. La care nu merseseră solii perşilor.

20. «...πολλοὶ μὲν ἠπειρωτέων ἔδοσαν τὰ προΐσχετο αἰτέων ὁ Πέρσης, πάντες δὲ νησιῶται ἐς τοὺς ἀπικοίατο αἰτησοντες. Οἵ τε δὴ ἄλλοι νησιῶται διδοῦσι γῆν τε καὶ ὕδωρ Δαρείῳ, καὶ δὲ καὶ Αἰγινῆται...»

Hdt., lib. VI, cap. 49.

21. «...ἅμα δὲ βουλόμενος ὁ Δαρεῖος ταύτης ἐχόμενος τῆς προφάσιος καταστρέφεσθαι τῆς Ἑλλάδος τοὺς μὴ δόντας αὐτῷ γῆν τε καὶ ὕδωρ...»

Hdt., lib. VI, cap. 94.

22. « Απικόμενος δὲ ἐς Σάρδις πρῶτα μὲν ἀπέπεμπε κήρυκας ἐς τὴν Ἑλλάδα αἰτήσοντας γῆν τε καὶ ὕδωρ καὶ προερέοντας δεῖπνα βασιλέϊ παρασκευάζειν...»

Hdt., lib. VII, cap. 32.

23. «...Πλὴν οὔτε ἐς Ἀθήνας, οὔτε ἐς λακεδαίμονα ἀπεπέμπε ἐπὶ γῆς αἴτησιν, τῇ δὲ ἄλλῃ πάντῃ...»

Ibidem.

24. «...τῶνδε δὲ εἵνεκεν τὸ δεύτερον ἀπέπεμπε ἐπὶ γῆν τε καὶ ὕδωρ. ὅσοι πρότερον οὐκ ἔδοσαν Δαρείῳ πέμψαντι, τούτους πάγχυ ἐδόκεε τότε δείσαντας δώσειν...»

Hdt., lib. VII, cap. 32.

25. «...οἱ δὲ δὴ κήρυκες οἱ ἀποπεμφθέντες, ἐς τὴν Ἑλλάδα ἐπὶ γῆς αἴτησιν ἀπίκατο...»

Hdt., lib. VII, cap. 131.

26. Nu l-am putut traduce mai adecvat pe κεινοί decît *„cu mîinile goale"*. S-ar mai putea reda just şi prin: *cu deşertul*. Tradus ad litteram, κεινοί înseamnă <deşerţi>, adică <goi>, cu referinţă la interiorul unui recipient. Adj. κεινός, — mai frecvent κενός — este contrariu, lui πλέος (sau πλέως)=<plin>.

27. «...οἱ μὲν κεινοί, οἱ δὲ φέροντες γῆν τε καὶ ὕδωρ.»

Ibidem.

28. Se subînţelege: „pămînt şi apă".

29. «Τῶν δὲ δόντων ταῦτα ἐγένοντο οἵδε, Θεσσαλοὶ Δόλοπες, Αἰνιῆνες... etc.»

Hdt., lib. VIII, cap. 132.

30. ...ἐς δὲ Ἀθήνας καὶ Σπάρτην οὐκ ἀπεπέμψε, Ξέρξης ἐπὶ γῆς αἴτησιν κήρυκας...»

Hdt., lib. VII, cap. 133.

31. Herodot foloseşte aici cuvîntul βάραθρον termen consacrat la vechii greci pentru designarea genunei, unde erau aruncaţi criminalii osîndiţi la moarte şi în general cei consideraţi primejdioşi pentru societate. *Suidas* îl defineşte foarte clar:
«τόπος βαθύς, ὅπου οἱ κακοῦργοι ἐμβάλλονται Ἀθήνησι...»
(="loc adînc, unde sînt aruncaţi criminalii la Atena..." Cf. *Lexikon*,s.v.

H. Stephanus (*Thesaurus graecae linguae*, vol. II, col. 113—114, s.v.) citează pasaje din numeroşi autori greci, care ilustrează diferite nuanţe semantice ale apelativului βάραθρον.

Demn de relatat că e romanii au împrumutat din vechi timpuri acest termen de la greci fără nici o schimbare, decît doar cea rezultată din simpla adaptare morfologică, prin aplicarea sufixului latin corespunzător. În literatura latină, întîlnim s.n. *barathrum* de obicei cu sensul de abis, genunei vîltoare..., aşa cum se află aceasta în natură, fără a se identifica cu locul de ispăşire a unor pedepse pentru crime abominabile, ca la greci. Cuvîntu,

respectiv apare la autori ca Plautus, Vergilius *(Eneida)*, Horatius (satire). Lucretius, Catullus, Martialis, Apuleius din Madaura. . . etc. cf. Thesaurus linguae lat. II, col. 1723—24.

Acest apelativ figurează şi la Sextus Pompeius Festus, care însă nu-i dă decît sensul grecesc: „*Barathrum* — Graeci appellant locum praecipitem, unde emergi non possit. . ." Cf. *De verb. sign.* (ed. Müller), p. 31. Din latineşte l-au moştenit—cu acelaşi sens—italienii: Cf. de ex., „*il baratro infernale*".

32. Cu privire la spartani, Herodot şi mai tîrziu Polybios ne spun că ei l-au aruncat pe solul lui Darius într-un puţ, nu în groapa osîndiţilor la moarte pentru crime. Spartanii aveau însă şi ei întocmai ca şi atenienii un loc destinat supliciului criminalilor, aşa numitul καιάδας (sau κεάδας), pe care îl defineşte foarte precis scholiastul lui Thucydides: «τόπον ὀρωρυγμένον ἐν Λακωνικῇ, ὅπου κακούργους εἰώθασι ῥίπτειν.» („loc săpat adînc în Laconia, unde obişnuiau să-i arunce pe criminali") — Cf. H. Stephanus, *Thes. gr. linguae* IV, col. 809 s.v.

33. «. . . πρότερον Δαρείου πέμψαντος ἐπ' αὐτὸ τοῦτο οἱ μὲν αὐτῶν τοὺς αἰτέοντάς ἐς τὸ βάραθρον, οἱ δ' ἐς φρέαρ ἐσβαλόντες ἐκέλευον γῆν τε καὶ ὕδωρ ἐκ τούτων φέρειν παρὰ βασιλέα. Τούτων μὲν εἵνεκεν οὐκ ἔπεμψε Ξέρξης τοὺς αἰτήσοντας. . .»

Hdt., lib. VII, cap. 133.

34. «. . . οἱ μὲν γὰρ αὐτῶν δόντες γῆν τε καὶ ὕδωρ τῷ Πέρσῃ εἶχον θάρσος ὡς οὐδὲν πεισόμενοι ἄχαρι πρὸς τοῦ βαρβάρου,

Hdt., lib., VII, cap. 138.

35. Se subînţelege: „pămînt şi apă".

36. «οἱ δὲ οὐ δόντες ἐν δείματι μεγάλῳ κατέστασαν. . .»

Hdt. lib. VII, cap. 138.

37. «. . . λέγοντες τὸν ἀληθέστατον τῶν λόγων, ὡς καὶ μηδίζουσι καὶ γῆν τε καὶ ὕδωρ ἐν πρώτοισι ἔδοσαν βασιλέϊ. . .»

Hdt., lib. VII, cap. 233.

38. «. . . οὗτοι γὰρ οὐκ ἔδοσαν μοῦνοι νησιωτέων τῷ βαρβάρῳ γῆν τε καὶ ὕδωρ. . .»

Hdt., lib. VIII, cap. 46.

39. Aristotel denumeşte prin acest termen silogismele eliptice, care sînt alcătuite dintr-o premisă, cealaltă fiind subînţeleasă. Cf. Τέχνη ῥητορικῆς, lib. II, cap. XXIII.

40. «... Καὶ ὅτι τὸ διδόναι γῆν καὶ ὕδωρ, δουλεύειν ἐστίν...» Ἀριστοτέλους, Τέχνη ῥητορικῆς, lib. II, cap. XXIII §18.

41. Vorbind despre intervenţia Etoliei la Sparta, de a se alia cu ea în contra Macedoniei, Polybios ni-l înfăţişează pe ambasadorul etolian Chleneas denigrîndu-i cu ură pe macedoneni şi atribuindu-le reducerea grecilor în sclavie.

Lyciscus ((Λυκίσκος).), ambasadorul republicii Acarnania, care ia cuvîntul după Chleneas, dimpotrivă, aduce cele mai mari elogii macedonenilor, văzînd în ei sentimentele avansate ale Greciei, întrucît ei o apără de invazia romanilor şi a unor barbari din apus, în special a galilor. El îi condamnă pe etolieni pentru alianţa lor cu romanii, cu care împreună aservesc populaţii greceşti. În această alianţă, prevede el „ruina Greciei întregi".

În concluzie, Lyciscus le cere spartanilor ca în faţa „pericolului cu care-i ameninţă Roma", să refuze de a se alia cu Etolia, trădătoare a intereselor greceşti, şi să se alieze cu acheenii şi cu macedonenii sau cel puţin să păstreze neutralitatea. Cf. Polybios, lib. IX, ca. 32—39.

În pofida foarte serioasei și stăruitoarei sale argumentări, Lyciscus n-a reușit să-i convingă pe spartani, care peste puțin s-au aliat cu romanii, ceea ce n-au întîrziat de a face și atenienii.

Polybios, conștient de ceea ce însemna pentru Grecia primejdia romană, manifestă o profundă simpatie față de macedoneni.

42. «'Άπαντας μὲν οὖν δεῖ τοὺς Ἕλληνας προϊδέσθαι τὸν ἐπιφερόμενον καιρὸν, μάλιστα δὲ Λακεδαιμονίους. Ἐπεὶ, τίνος χάριν ὑπολαμβάνετε, τοὺς ὑμετέρους προγόνους, ἄνδρες Λακεδαιμόνιοι, καθ' οὓς καιροὺς ὁ Ξέρξης ἀπέστειλε πρεσβευτὴ νπρὸς ὑμᾶς, ὕδωρ καὶ γῆν αἰτούμενος, ἀπώσαντας ἐς τὸ φρέαρ τὸν παραγεγονότα, καὶ προσεπιβάλλοντας τῆς γῆς, κελεύειν ἀπαγγέλαι τῳ Ξέρξῃ, διότι παρὰ Λακεδαιμονίων ἔχει τὰ κατὰ τὴν ἐπαγγελίαν, ὕδωρ καὶ γῆν; Τίνος πάλιν ἐθελοντὴν καὶ προδήλως ἐξορμᾶν ἀποδανουμένους τοὺς περὶ Λεωνίδην;»

Polybii *hist.*, lib. IX, cap. 38.

43. Cf. mai sus, p. 41—42.

44. «...ὡς δ'ἧκεν εἰς Σάρδεις, κήρυκας ἐξέπεμψεν εἰς τὴν Ἑλλάδα, προστάξας εἰς πάσας τὰς πόλεις ἰέναι καὶ τοὺς Ἕλληνας αἰτεῖν ὕδωρ καὶ γῆν.»

Diodori Siculi, *Bibl. hist.*, lib. XI, cap. II §3.

45. «...Ἐπεὶ δὲ τῶν Θετταλῶν καὶ τῶν ἄλλων Ἑλλήνων τῶν -πλησιοχώρων ταῖς παρόδοισ ἔδωκαν οἱ πλείους ὕδωρ τε καὶ γῆν τοῖς ἀφιγμένοις ἀγγέλοις ἀπὸ Ξέρξου, ἀπογνόντες τὴν ἐπὶ τὰ τέμπη φυλακὴν- ἐπανῆλθον εἰς τὴν οἰκείαν.»

Op. cit., lib. XI, cap. II, §6.

46. «...μετὰ δὲ ταῦτα τῶν παρὰ Ξέρξου πρέσβεων ἐπιόντων τὴν Ἑλλάδα καὶ γῆν καὶ ὕδωρ αἰτούντων, αἱ πόλεις ἅπασαι διὰ τῶν ἀποκρίσεων ἀπεδείκνυντο τὴν περὶ τῆς κοινῆς ἐλευθερίας σπουδήν...»

Op. cit., lib. XI, cap. II, §5.

47. «Λοκροὶ δὲ οἱ πλησίον τῶν παρόδων κατοικοῦντες ἐδεδώκεσαν μὲν γῆν καὶ ὕδωρ τοῖς Πέρσαις, κατεπηγγελμένοι δ'ἦσαν προκαταλήψεσθαι τὰς παρόδους ὡς δ'ἐπύθοντο τὸν Λεωνίδην ἥκειν εἰς Θερμοπύλας, μετενόησαν καὶ μετέθεντο πρὸς τοὺς Ἕλληνας.»

Op. cit., lib. XI, cap. IV §6.

48. «Κατὰ δὲ τοῦτον τὸν καίρον ,Κερκυραῖοι μὲν ...ὡς δ τινες τῶν συγγραφέων ἱστοροῦσι, καραδοκοῦντες, τὰς τοῦ πολέμου ροπάς, ὅπως Περσῶν μὲν κρατήσαντων, ἐκείνοις δῶσιν ὕδωρ καὶ γῆν, τῶν δ' Ἑλλήνων νικώντων, δόξωσιν αὐτοῖς βεβοηθηκέναι...»

Op. cit., lib. XI, cap. XV§1.

49. Desigur, Plutarch se referă aici la regele Darius I, iar nu la fiul său Xerxes.

50. «...'Επαινεῖται δ'αὐτοῦ καὶ τὸ περὶ τὸν δίγλωσσον ἔργον ἐν τοῖς πεμφθεῖσιν ὑπὸ βασιλέως ἐπὶ γῆς καὶ ὕδατος αἴτησιν. Ἑρμηνέα γὰρ ὄντα συλλαβὼν διὰ ψηφίσματος ἀπέκτεινεν ὅτι φωνὴν Ἑλληνίδα βαρβάροις προστάγμασιν ἐτόλμησε χρῆσαι...»

Plutarchi, *Vitae parallelae* II,

51. Asupra vieții și operei sale — cf. Pauly—Wiss., *RECA* II_1, col. 886 sqq.

52. «...πολλὰ δὲ τῶν ἐθνῶν ἐξανηλίσκετο εἰς δεῖπνον τῷ βασιλεῖ. Ἀπειλαὶ δὲ κηρύκων οὐ διέλιπον πάντοσε φοιτώντων αἰτούντων γῆν καὶ ὕδωρ ὅστις βούλεται σῶς εἶναι.»

53. Aelii Aristidis Adr., *Opera omnia* (ed. Jebb) II, p. 180 cap. 298. Cf. Pauly—Wiss., *RECA* $VIII_2$, col. 1622.

54. «...Επολέμει Ξέρξης, γῆν μεταποιῶν καὶ θάλασσαν, ὅτι τοὺς τὴν βῶλον καὶ τὸν κύαθον αἰτήσαντας τὸ βάραθρον ἀντὶ ἐκκλησίας ἐδέχετο...»
Himerii Sophistae, *Decl.* — Ecl. II, or. 7.

55. Grecii în general și spartanii în special.

56. „. . . nisi crederent *Persas, cum aquam terramque ab Lacedaemoniis petierint, gleba terrae et haustu aquae eguisse.* Per similem temptationem Romanis de duabus civitatibus agi. Et alias civitates, simul duas iugum exuisse vidissent, ad liberatorem populum defecturas. . ."
Cf. Titus Livius, *Ab Urbe condita*, lib. XXXV, cap. 17.

57. Națiunile la care se referă aici Alexandru sînt mezii și perșii.

58. „. . . Quum adierat Graecos, admonebat ab iis gentibus illata Graeciae bella, Darii prius, deinde Xerxis insolentia, aquam ipsam terramque postulantium, ut neque fontium haustum, nec solitos cibos relinquerent..."
Q. Curt. Rufus, *De rebus gestis Alexandri Magni*, lib. III, cap. X §8.

59. Avem în minte, firește, originalul ebraic.

60. Dat fiind că aparțin chiar secolului al VII-lea î.e.n.

61. Cf. *VT* — *Septuaginta* — 'Ιουδίθ, cap. I §§7—10.

62. «Καὶ εφαύλισαν πάντες οἱ κατοικοῦντες πᾶσαν τὴν γῆν τὸ ῥῆμα Ναβουχοδονοσὸρ βασιλέως 'Ασσυρίων καὶ οὐ συνῆλθον αὐτῷ εἰς τὸν πόλεμον, ὅτι οὐκ ἐφοβήθησαν αὐτὸν... καὶ ἀνέστρεψαν τοὺς ἀγγέλους αὐτοῦ κενοὺς ἐν ἀτιμίᾳ προσώπου αὐτῶν.»
Ibidem, 'Ιουδίθ, cap. I §11.

63. Cf. mai sus, p. 41.

64. «...καὶ ἀπαγγελεῖς αὐτοῖς ἑτοιμάζειν γῆν καὶ ὕδωρ, ὅτι ἐξελεύσομαι ἐν θυμῷ μου ἐπ' αὐτοὺς καὶ καλύψω πᾶν τὸ πρόσωπον τῆς γῆς ἐν τοῖς ποσὶν τῆς δυνάμεώς μου καὶ δώσω αὐτοὺς εἰς διαρπαγὴν αὐτοῖς...»
Septuaginta (ed. Rahlfs) — Judith, cap. II §7.

65. Cf. Herodot — *Istorie*. Traducere românească publicată de N. Iorga după manuscrisul găsit la mînăstirea Coșula — jud. Botoșani. Vălenii de Munte, 1909. Titlul manuscrisului sună astfel : „Istorie ce veche și de multe feluri, a marelui învățătoru Irodot, de la cetatea Alicarnasiei, care istorie în noui părți să împarte, carile să cheamă Muse, adică Zine, pentru dulceața cuvintelor."

Iorga, descoperitorul acestui prețios manuscris, atribuie traducerea — după un original grecesc — lui Evstratie Logofătul, raportînd-o aproximativ la jumătatea secolului al XVII-lea, între anii 1645—1649, adică în timpul domniei lui Vasile Lupu. Copia de la mănăstirea Coșula poartă data 1816.

66. O traducere germană a lui Herodot nu figurează în catalogul „Bibliotecii gimnaziaștilor din Cernăuți" printre cărțile cu conținut istoric, pe care le relatează Aurel Vasiliu în lucrarea sa *Bucovina în viața și opera lui M. Eminescu* — cf. *Eminescu și Bucovina*, p. 374.

Dealtfel, această bibliotecă — fondată prin stăruința profesorului Ar. Pumnul și avînd ca scop cultivarea limbii naționale — conținea cu precădere scrieri românești, precum era și natural.

Dar liceanul M. Eminescu l-a putut împrumuta pe Herodot în traducere germană de la biblioteca publică a orașului, ori și mai simplu, și-l va fi procurat pentru sine direct din vreo librărie cernăuțeană, dacă nu i-l va fi pus la dispoziție însuși Aron Pumnul, gazda lui, din biblioteca sa personală.

CAPITOLUL III

SUBSTRATUL MISTIC AL RITULUI VECHI ASIATIC DIN PERSPECTIVĂ COMPARATISTĂ

§ 1. Semnificaţia şi aderenţele magice ale ritului

Dar care este semnificaţia anticului obicei asiatic, pe care l-am prezentat mai sus şi care a devenit la medo-perşi şi asiro-babiloneni procedeu politic de stat — măcar că foarte samavolnic şi agresiv — în relaţiile internaţionale ale acestor popoare ?

Ne-o spune cum nu se poate mai clar Aristotel :

„. . . *a da pămînt şi apă, înseamnă a te lăsa robit.*“ [1]

Aceasta însă rezultă tot aşa de clar din toate locurile relatate de noi, după Herodot şi după celelalte izvoare, pe care le-am citat. Pretutindeni, *faptul de a da pămînt şi apă apare deci, în plină evidenţă, drept un ceremonial asiatic consacrat, prin care dătătorul — în calitatea sa de cîrmuitor al unei ţări — face act de supunere totală faţă de acela cărui i-au fost oferite elementele amintite.*

Cu acest prilej, credem necesar să stabilim din capul locului un fapt de o importanţă capitală pentru înţelegerea justă a uzului în chestiune : *Cînd se spune despre un popor — „recte“ despre şeful unui stat — că a dat pămînt şi apă unui alt popor, adică unui alt şef de stat, aici nu este vorba de o simplă formulă exprimată unicamente prin grai sau prin scris ; ci de actul concret, care consta în a oferi efectiv solilor o mică mostră din pămîntul cutărei ţări, precum şi din apa vreunui rîu mai reprezentativ al ei.*

Actul înmînării acestor preţioase daruri solului avea loc, desigur, în cadrul unei solemnităţi, ale căror rituri constitu-

tive nu le putem cunoaște, întrucît bătrînul istoric grec nu ni le-a descris. E probabil că nici el nu le cunoștea mai îndeaproape, căci altfel ni le-ar fi descris ca pe atîtea altele. Sau, poate, deși le va fi cunoscut, i se va fi părut că e de prisos să le înregistreze în opera sa ? Fapt este că solii duceau în recipiente speciale la suveranul lor pămîntul și apa primită, pe care acesta le păstra cu deosebită grijă, fiind convins că asemenea garanții reprezentau pentru el maxima siguranță în ce privește supunerea. E de presupus că și predarea acestor zăloage simbolice suveranului se săvîrșea tot într-un cadru festiv, cu un anumit ritual și cu participarea poporului, care astfel lua act cu bucurie de noua cucerire.

Cum că în adevăr li se încredința solilor chiar pămînt și apă — în cazul cînd era acceptată capitularea — rezultă din mai multe pasaje, dintre cele pe care le-am citat după Herodot. Cel mai clar însă apare aceasta din pasajul referitor la solii trimiși de Xerxes înaintea bătăliei navale de la Salamina. Spre uimirea regelui persan, care era convins că nimeni nu va mai cuteza să refuze a da pămînt și apă solilor săi, el a constatat la întoarcerea lor că: „... *unii au sosit cu mîinile goale, iar alții aducînd pămînt și apă*." [2]

Tot așa de evident reiese faptul în chestiune și la Polybius, din pasajul unde acest istoric descrie batjocura simbolică aplicată solului de către spartani.[3]

Dar dintre toți scriitorii greci antici mai sus citați, Himerius este cel ce se exprimă în modul cel mai concret și mai presus de orice controversă în privința elementelor simbolice pretinse de perși. În adevăr, el spune despre heralzii lui Xerxes că cereau pămînt sub forma unui *bulgăre de țărînă* (βῶλος) și apă într-un *ulcior* /κύαθος/.[4] Dovada cea mai palpabilă însă — de natură a risipi orice îndoială despre adevărul afirmației noastre — o vom aduce la sfîrșitul acestui capitol.

La baza vechiului uz asiatic, pe care l-am prezentat mai sus, stă o concepție magică cu caracter universal, ce dăinuiește la primitivii exotici, ca și la ruralii popoarelor civilizate, pînă-n vremea noastră. Și anume, avem a face aici cu o practică, ce ține în bună parte de domeniul magiei contagioase, adică întemeindu-se pe principiul că lucrurile, care au fost la origine unite organic, iar apoi separate, rămîn totuși și mai departe unite pentru totdeauna. Ba încă așa de intim, încît orice acțiune

s-ar aplica asupra părţii detaşate, ea afectează şi întregul din care aceasta provine, oricît de mare ar fi distanţa ce o desparte de întreg.[5]

Foarte numeroase şi variate sînt practicile care vizează o anumită persoană şi la care vrăjitoarea sau vrăjitorul se serveşte de ceva ce a aparţinut acelei persoane: cîteva fire de păr de la ea, unghiile ei,[6] saliva, cîteva picături din sîngele ei sau de asemenea vreo piesă vestimentară[7] a sa ori măcar o cît de mică porţiune dintr-însa: betele, o batistă[8], un petec din haină ori din cămaşă...

Posedînd o părticică din acea persoană sau dintr-un element, care a fost în contact cu ea, eşti în posesia persoanei însăşi. Aceasta se află în puterea ta şi poţi acţiona în chipul cel mai direct asupra ei.[9]

La fel, cînd vraja are ca ţintă casa sau gospodăria cuiva, vrăjitoarea are neapărat nevoie de vreun obiect reprezentativ al acestora, adică de o parte din ele — uneori îi e deajuns puţină cenuşă din vatra focului ori o şindilă de pe acoperişul staulului vitelor — pentru a putea acţiona.

În conformitate cu o asemenea concepţie, tot aşa stau lucrurile şi cînd este vorba de o ţară: posedînd o foarte mică parte din teritoriul său — adică un pumn din ţărîna pămîntului ei şi un urcior cu apă, puizată din vreunul dintre izvoarele sau rîurile sale — ai devenit, prin însuşi faptul acesta, stăpîn peste acea ţară şi peste locuitorii ei !

În legătură cu părul unei persoane, care încape pe mîini străine, este deosebit de interesant exemplul relatat de Frazer, referitor la un trib din Africa orientală: „. . . Cînd oameni din tribul Nandi au luat un prizonier, îi tund capul şi-i păstrează părul tuns ca garanţie că el nu va încerca să fugă; iar cînd captivul e răscumpărat, ei dau înapoi — împreună cu prizonierul — şi părul lui tuns, poporului său.“ [10]

Evident, cei din tribul Nandi nu mai aveau nici o teamă în privinţa prizonierului; îl vor fi lăsat chiar fără pază. În adevăr, acesta — deşi din alt trib, însă avînd aceeaşi mentalitate — era conştient că, din moment ce duşmanii lui erau posesorii părului său, în zadar ar fi evadat, căci ei îi puteau face cel mai mare rău; îl puteau şi ucide de la distanţă. Aşadar, aici, părul luat de la prizonier i se substituie complet acestuia, jucînd rolul de ostatec la inamic !

Constatăm un paralelism perfect între citata practică, africană și uzul antic vest-asiatic de a da *„pămînt și apă“* regelui medo-perșilor sau celui al asiro-babilonenilor, care la fel le păstrau ca pe un foarte prețios zălog, fiind convinși că atîta vreme cît ei aveau în posesia lor aceste elemente, popoarele respective nu vor cuteza să încerce a ieși de sub stăpînirea lor, ci le vor rămîne supuse credincioase.

§ 2. Pămîntul — elementul pregnant al ritului

Să examinăm acum mai de-aproape formula, care dă expresie obiceiului ce ne preocupă. Cele două simboluri ale țării — pămîntul și apa — apar de cele mai multe ori împreună în cadrul formulei respective, sunt inseparabile. Pe de-altă parte, *la Herodot, ele sînt exprimate totdeauna — fără excepție — în aceeași ordine de succesiune: întîi pămîntul și apoi apa*[11]. *La fel se prezintă aceste simboluri și la Aristotel*[12], *la Plutarch*[13], *la Aristides*[14], *precum și în Septuaginta*, care nu ne îndoim — reproduce exact topica formulei din originalul ebraic.

Trebue să relevăm însă că această formulă, la o serie de scriitori, figurează cu termenii inversați, adică sub aspectul: *„apă și pămînt“*.[15]

Așa ne apare ea la Polybius, în ambele locuri unde o întîlnim[16], precum și la istoricii latini Titus Livius[17] și Quintus Curtius Rufus.[18]

La Diodorus, o aflăm sub ambele forme și anume: „apă și pămînt“ de trei ori[19]; iar „pămînt și apă“, de două ori.[20]

Noi considerăm aspectul *„apă și pămînt“* drept o abatere de la normă, la scriitorii care își închipuiau — în mod eronat — că e indiferent locul pe care-l ocupă în formulă cele două elemente simbolice și că deci o puteau reda tot așa de bine într-un fel sau altul, cum face Diodorus.

După părerea noastră, e mai presus de îndoială că aspectul tradițional *deci cel normal al formulei în chestiune este „pămînt și apă“, care și este mult mai frecvent atestat decît celălalt.*

Dar din faptul că în mod obișnuit se dă prioritate pămîntului în formula respectivă, logic e să deducem că, dintre cele două stihii simbolice, poporul atribuia pămîntului importanța cea mai mare, iar nu apei. Această concluzie ne este confirmată dealtfel și de faptul că, la Herodot, în trei locuri, apa lipsește complet din formulă, nefiind menționat decît pămîntul: „. . . numai la Atena și la Sparta, nu a trimis *să ceară pămînt* . . . "[21] sau: „... solii, care au fost trimiși în Grecia *ca să ceară pămînt*, sosiseră . . . "[22] sau încă: „. . . la Atena și la Sparta, Xerxes n-a trimis soli *ca să ceară pămînt* . . . "[23] Niciodată însă nu se-ntîlnește, la Herodot sau la vreun alt scriitor antic mențiunea izolată a apei ca simbol unic pentru supunere, ceea ce constituie încă un argument în favoarea considerației speciale, de care se bucura pămîntul la medo-perși.

§ 3. Ritul est-european al purtării brazdei pe hotarul litigios

a) La români

O altă confirmare — nu mai puțin pregnantă decît cele deja semnalate — pentru rolul principal al pămîntului în ritul mai sus relatat, ne-o oferă faptul că în trecut, la mai multe popoare din Europa — atît din Orientul, cît și din Occidentul ei — a existat o datină, care e foarte înrudită cu cea veche asiatică și în care nu figurează decît pămîntul, mai precis spus: pămîntul cu vegetația crescută pe el.

Astfel, *la români* — și anume la marele grup dialectal daco-român — *era deosebit de răspîndit odinioară un obicei al pămîntului, care prezintă o uimitoare analogie cu uzul antic persano-asirian.* Deși nu avem a face cu o identitate cutumieră, în sensul absolut al termenului, e vorba totuși, precum se va vedea, de un uz tradițional, care are la bază același element esențial, ca și cel asiatic și care totodată seamănă cu aceasta și sub aspectul funcțional.

Avem în minte un interesant capitol din vechiul drept românesc, referitor la procesele de hotărnicie atît de frecvente, care se iscau din cauza neînțelegerilor cu privire la

haturile dintre moșii. Cum acestea puteau fi schimbate prin vicleșug sau puteau dispărea de la sine de-a lungul vremii, prin distrugerea de către intemperii a semnelor de hotar — pietre, movile de pămînt sau de cărbuni și cenușă, stîlpi de lemn sau de piatră . . . — era nevoie, la judecată, de o mărturie cît mai temeinică pentru restabilirea dreptății. Aceasta, cu atît mai mult, cu cît se întîmpla foarte adesea ca vreunul dintre proprietari să nu poată prezenta la judecata divanului domnesc nici actele hotarnice — unde erau descrise amănunțit toate semnele de hotar — întrucît le pierduse sau ele fuseseră arse în vremea bejeniilor pricinuite de invazii tătărăști, căzăcești, turcești . . .

Mărturia pe care se punea cea mai mare bază în asemenea împrejurări, o constituia jurămîntul cu brazda pe cap la românii din Moldova[24] *sau jurămîntul cu traista de pămînt pe cap ori pe spinare sau pe umeri, la românii din Muntenia și Oltenia*[25]. *Obiceiul consta în aceea că, după ce martorul sau martorii, ori chiar împricinații înșiși uneori, luau brazda* — adică o bucată de pămînt cu iarbă cu tot — *de pe terenul în litigiu și și-o așezau direct pe cap sau într-o traistă, o purtau pe traseul vechiului hotar, așa cum îl cunoșteau ei. Nu odată, martorii și jurau pe sufletele lor că hotarul este în adevăr acela, pe care au mers ei cu brazda în circă. După mărturia lor, se așezau noile semne de hotar.*

Un mare număr de documente ne atestă uzul în chestiune, atît în Țara Românească, cît și în Moldova. Aflăm adesea ecouri ale lui pînă în primele decenii ale secolului al XIX-lea[26], ceea ce constituie o dovadă incontestabilă a vigurozității sale.

Acest obicei, pe cînd era în floare la români, prezenta o gravitate care ieșea cu totul din comun, devreme ce el îi înfricoșa pe martori în așa măsură, încît adeseori ei nu acceptau sub nici un motiv să li se pună brazda pe cap, ci preferau să jure numai, că hotarul arătat de dînșii este cel adevărat. E ceea ce ne atestă o serie de documente moldovenești[26'].

Obiceiul de a delimita hotoarele litigioase ale moșiilor, prin martori, care purtau brazda pe cap, era deci în conștiința poporului o datină cu caracter sacru, ce inspira mare teamă. El se impunea mai mult decît o lege scrisă, deși nu exista decît în tradiția populară. De aceea, nu ne mirăm că, în mărturia

de cercetare din a. 1635.VIII.4, adresată domnului Moldovei de către boierii hotarnici — pentru delimitarea moșiei Șendriceni — aceștia numesc *lege* obiceiul în chestiune: „. . .noi, milostive Doamne, vrut-am să alegem niște oameni buni bătrîni, să-i giurăm și să le punem brazdă, *cum easte leage*. . “ [27]

Foarte rar se-ntîmplă să se malverseze cu obiceiul respectiv. Dacă totuși se-ntîmplă, aceasta are loc în mod cu totul excepțional și în cazuri desperate. Dar chiar și atunci, infractorii nu sînt dintre rurali, adică din sfera cea mai conservativă a poporului, ci dintr-o categorie socială superpusă[28]. Era însă o mare rușine pentru cei descoperiți cu frauda, în afară de penalitatea legală la care se expuneau.

b) La slavii meridionali

α. Bulgari

În sud-estul Europei, obiceiul juridic românesc e atestat și la slavii meridionali, deci în imediată vecinătate cu românii.*

Astfel, D. Marinov, unul din cei mai distinși folcloriști ai Bulgariei, de la sfîrșitul secolului al XIX-lea și începutul celui al XX-lea — ale cărui colecții de materiale pot servi ca model în ce privește autenticitatea lor folclorică — ne face cunoscut că bulgarii: „. . . cînd voiau să stabilească hotarele dintre unele ogoare sau dintre imașurile în litigiu a două sate învecinate, *martorii și persoanele oficiale, care erau chemați să arate granițele adevărate, odinioară nu prestau jurămînt; în loc de jurămînt, slujea în acest scop o traistă umplută cu pămînt și atîrnată de gît. Cu traista atîrnată astfel de gît, determinau și arătau hotarele; iar această determinare era considerată ca sfîntă*.“ [29]

Ceea ce ne frapează în mod special la varianta bulgară a practicei este asemănarea ei cu varianta românească din Muntenia și Oltenia, care, la fel, se caracterizează prin aceea că martorii nu poartă brazda direct pe corp, ci într-o traistă[30]. Numai că, *la românii din menționatele provincii, traista nu li se atîrnă martorilor de gît ca la bulgari*.

---

* Formulare nerevizuită de autor. Evident, este vorba de un obicei juridic atestat *și* la români, *și* la slavii meridionali.

β. Sîrbo-croaţi

Referitor la sîrbi, un deosebit interes prezintă pentru noi relatarea — cu caracter de legendă azi — a lui Sima Trojanivić despre delimitarea hotarului, care separa două sate: „Cînd a fost stabilit hotarul dintre teritoriul satului Železnik şi cel al satului Ostružnica, cică *un turc, care era judecător, a pus unui bătrîn o brazdă de pămînt pe cap şi acesta a mers apoi şi a arătat graniţa*; iar cînd a ajuns pînă aici, l-au ucis turcii acolo[31]. *Şi de atunci, a rămas graniţa pe acolo.*" [32]

Trojanović susţine pe drept că *aici e vorba de un uz pur sîrbesc*, iar nu turcesc — deşi cel ce judeca conflictul dintre locuitorii celor două sate era un cadiu turc — întrucît turcii asiatici, ca popor nomad cum au fost la origine, nu puteau fi deloc preocupaţi de limite precise de terenuri.[33]

Într-un manuscris vechi slav din secolul al XI-lea, conţinînd omiliile episcopului Grigore din Nazianz[34] trăitor în sec. IV — este vorba într-un loc despre anumite superstiţii păgîneşti, printre care recunoaştem de asemenea datina ce ne preocupă: „... *punînd pe cap brazda tăiată*, pronunţă jurămîntul." [35]

Miklosich identifică perfect superstiţia exprimată în citatul pasaj cu obiceiul juridic al purtării brazdei pe cap de-a lungul hotarelor unei proprietăţi[36]. Pasajul respectiv însă nu figurează în originalul grecesc; el este deci o interpolare tîrzie. *Cum în traducerea veche slavă a omiliilor, redactată în caractere chirilice, sînt amestecate din loc în loc şi caractere glagolitice*[37], *noi opinăm că citatul pasaj nu se raportă nicidecum la Asia Mică* — de unde era originar Grigore din Nazianz şi unde a păstorit — *ci tot la Peninsula Balcanică şi anume, cel mai probabil, la croaţi.*

Sînt însă unele indicii că iugoslavii au mai cunoscut cîndva şi un alt rit vechi, la săvîrşirea căruia de asemenea pămîntului îi revenea rolul esenţial. Aflăm astfel de indicii în cîntecele lor eroice.

O baladă populară din Herţegovina, avînd ca temă căsătoria lui Miloš Obilić, povesteşte cum eroul — fiind pîrît ţarului Lazăr de către Vuk Branković, că e un primejdios seducător al frumoasei prinţese Jelisavka — a fost trimis de ţar într-o foarte grea misiune, cu scop să-l piardă [...].

Trebuie să amintim că-n sîrbo-croată — ca și-n celelalte limbi slave de altfel — „*zemlja*" este un termen echivoc, care denumește deopotrivă *țara* ca și *pămîntul*[38]. După părerea noastră, expresia populară din citata baladă: „*prihvatili zemlju pod ruku*" [39] a însemnat inițial <*a lua pămînt în mînă*> și numai cu timpul a evoluat la sensul de <*a supune țara*>. La origine, ea nu este decît reflexul obiceiului de a lua o mostră de pămînt dintr-o țară ca simbol al luării în stăpînire a pămîntului întreg al țării respective, adică de a o supune. Prin urmare, după noi, în citatul pasaj din balada populară, se ascunde un arhaic vestigiu, ce ne atestă că, paralel cu obiceiul juridic al purtării brazdei pe hotar, a existat în trecutul îndepărtat la sîrbo-croați și ritul înrudit, de tipul asiatic — care consta în a lua sau a da pămînt — cu exact aceeași semnificație simbolică.

c) La slavii orientali

α. Ucraineni

Existența obiceiului juridic, pe care-l discutăm în prezentul capitol, este copios atestată și la slavii orientali. Iată ce ne spune, în această privință, referindu-se la toți în bloc — fără a-i distinge pe ruși de ucraineni sau de beloruși — celebrul folclorist Afanasiev, autorul celei mai mari colecții de basme rusești și cercetătorul credințelor și superstițiilor populare, pe plan comparativ, la toate națiunile de gintă slavă: „. . .Odinioară în Rusia, în loc de jurămîntul obișnuit, multă vreme *la procesele de pămînt și hotare, se făcea uz de datina, recunoscută juridicește, de a merge pe hotar cu un bulgăre de pămînt: unul dintre împricinați își punea pe cap o bucată de pămînt tăiată împreună cu iarba crescută pe ea, chiar din ogorul în litigiu și mergea cu ea în direcția pe unde trebuia să treacă granița legală. Această mărturie era acceptată ca o dovadă desăvîrșită.*" [40]

Dacă Afanasiev, relatînd cele de mai sus, nu face nici o precizare cronologică cu privire la trecut, Evghenii Bolhovitinov, mitropolitul Kievului[41], în interesanta sa lucrare intitulată „О разных родах присяг у Славяно-Руссов," [42] a dat la iveală — din arhiva mînăstirii de la Сольвычегодск (din fosta gubernie Vologodskaia) — o serie de documente

hotarnice, care toate provin din secolul al XVII-lea și dintre care unele ilustrează obiceiul mărturiei cu brazdă pe cap la ucraineni.

Într-unul din acestea — avînd de obiect o neînțelegere pentru un loc de pășune — aflăm scris că: „. . .în acest litigiu, li s-a dat împricinaților judecată și de la judecată, li s-a acordat credință; iar acuzatul *Okinfenko* i-a îngăduit reclamantului *Oleška* să mărturisească pe sufletul lui. Și *Olešca, punîndu-și pămînt pe cap, a trasat hotarul acestei pășuni*." [43]

Iar într-un alt document, tot dintre cele publicate de mitropolitul Evghenii, citim următoarele: „. . .Și de la judecată, li s-a dat credință; iar acuzatul *Erofeenko*, la aceasta, le-a îngăduit bătrînilor și slujitorilor mînăstirii să mărturisească pe sufletul lor. Și slujitorul mînăstiresc Prońka *Mihailov, punînd pămînt pe cap, a ocolit acest pămînt în litigiu și au făcut de aici înainte hotarul lor pe acolo, pe unde a mers Prońka Mihailov*." [44]

Remarcăm, în ambele documente citate, persoane cu nume specific ucrainene — Okinfenko, Oleška, Erofeenko — de unde rezultă în chip evident că aceștia sînt de naționalitate ucraineană. Sînt deci oameni cărora le era cunoscut obiceiul chiar din localitățile lor natale, deși adesea unii dintre ei erau călugări sau slujitori la vreo mînăstire din inima Rusiei.

β. Ruși

La ruși, practica juridică a purtării brazdei pe hotar a fost de asemenea foarte răspîndită în trecut. Cît de înrădăcinată era ea, la acest popor, ne-o dovedește faptul că este atestată pînă tîrziu în cursul secolului al XIX-lea. Astfel, N. Makarov, la 1828, ne face cunoscut că în fostul guvernămînt Riazan, în apropiere de orășelul Sapožok, a fost martorul ocular al unei dispute cu privire la dreptul de proprietate asupra unei livezi. Conflictul nu a luat sfîrșit decît *cînd adevăratul stăpîn a tăiat o brazdă din acea livadă și după ce și-a pus-o pe cap, s-a jurat că „dacă livada nu-i aparține lui, atunci însuși pămîntul-mamă să-l acopere pe vecie*." [45]

Apoi, după o altă mărturie, din a doua jumătate a sec. XIX, într-o ceartă pentru hotar — dintr-un sat din dis-

trictul Kargopolskii al fostului guvernămînt Oloneț — unul dintre împricinați a spus în chip de jurămînt: „*Să ne judece pe amîndoi mama noastră comună, care-i acest pămînt proaspăt!*" [46]

Și în clipa aceea, *tăind o brazdă de pămînt, și-a pus-o pe cap și așa a străbătut tot hotarul pe unde îl știa el.*[47]

Important de relevat este faptul că, la ruși, foarte de timpuriu, obiceiul juridic în discuție a suferit influența religiei creștine.

Un document publicat de mitropolitul Evghemi, în lucrarea sa mai sus citată, — referindu-se la un proces, care a avut loc în fosta gubernie Riazanskaia, în cursul secolului al XVII-lea — se caracterizează prin aceea că din el se vede clar cum datina precreștină a început a se creștiniza, prin grefarea pe fondul ei a motivului *crucii*, simbolul cel mai elocvent al religiei lui Crist. Din acest document aflăm că:

„. . . un om din popor, contestînd proprietatea unei lunci, *a tăiat o brazdă, a așezat-o pe cap și punîndu-se sub protecția crucii, s-a jurat în fața martorilor că, dacă susține în chip mincinos dreptul său asupra fîneței, atunci să-l acopere pe veci maica cea bună, pămîntul*" [48].

Jurămîntul acesta nu e nicidecum în spiritul religiei creștine, dar totuși motivul tipic creștin al crucii — purtată de acel „om din popor", desigur în mînă, în timp ce pe cap ducea brazda — ilustrează un fenomen, care concordă cu jurămîntul prestat în biserică de martorii români.

La ruși însă, deja de prin sec. XVI, apare în contaminație cu practica purtării brazdei un alt element creștin de largă popularitate și anume *icoana*. O întîlnim mult mai frecvent decît crucea în actele juridice ale sec. XVII. Astfel, într-un proces de la a. 1630, dintre două mînăstiri — „Сергиевский-Троицкий" și „Сергиевский-Даниловъ" — pentru hotarele proprietăților lor învecinate, ambele părți au consimțit să soluționeze litigiul „*prin mergerea cu icoana și cu brazda*". În acest scop, au ales de comun acord niște țărani, care „*să ocolească cu icoana și cu brazda*" pămîntul disputat. Sentința judecătorească a fost ca, „*pe locul pe care va merge acel țăran al mînăstirii Danilov cu icoana și cu brazda, să bată stîlpii și să facă hotar. . .*" [49]

Iar într-un document de hotărnicire din a. 1667, stă scris că: „. . . Pronka Zavialov, *punîndu-și brazda în cap și luînd icoana Maicii Domnului* și fiind de față oameni streini *a ocolit pămîntul, livezile cosite și toată averea lui. . .*" [30]

Procesul de creștinizare a datinei are, la ruși, vechi începuturi și a mers progresiv pînă la transformarea ei radicală adică pînă la substituirea completă a străvechiului motiv al brazdei prin icoană. E tocmai ceea ce-au urmărit factorii ecleziastici. Biserica ortodoxă rusă, încă din sec. XVI, a poruncit credincioșilor ei să nu mai umble nicidecum cu brazda de pămînt pe cap de-a lungul hotarelor litigioase, ci numai cu icoana. Această nouă formă a datinei, prescrisă de biserică, a ajuns să fie legiferată pe la jumătatea secolului al XVII-lea, dat fiind că ea a fost introdusă în codul de legi al țarului Alexei Mihailovici din a. 1649, „conform căruia *ocolirea ogoarelor în litigiu se săvîrșea cu icoana pe cap, iar nu cu pămînt și cu brazdă*".[31]

Cum icoana preferată pentru acest ritual era cea a Sfintei Fecioare, a luat naștere în popor expresia, care definea forma novatoare a datinei rusești: *„a da ocol ogorului cu icoana Preacuratei"*.[32]

Evident, sub acest aspect, datina noastră* — lipsită de motivul ei fundamental, care era brazda purtată pe cap — a ajuns de nerecunoscut. Din ea, n-a mai rămas decît umblatul în lungul hotarelor; dar aceasta era prea puțin, ca să poată salva semnificația de la origine. Simbolul, care reprezenta elementul esențial, a dispărut fără urmă. E vorba de o totală creștinizare, sub care datina a trecut definitiv sub egida bisericii. Totuși, la acest stadiu nu s-a ajuns decît foarte tîrziu și nu pretutindeni. În adevăr, în ciuda prescripțiilor legale și a poruncii bisericii, în popor s-a continuat adesea pînă aproape de vremea noastră vechea tradiție a brazdei purtate pe cap, în timp ce în mîna era ținută icoana. Astfel, Berechet citează un loc dintr-un autor rus, care nu mai demult decît în a. 1842, constată plin de indignare: „Unii, uitînd teama de Dumnezeu, *luînd în mînă sfînta icoană, și pe capul lor punîndu-și o brazdă, înconjură pămîntul.*" [53]

* „Datina noastră" înseamnă aici „datina de care ne ocupăm în acest studiu. . .".

Este acel tranzitoriu stadiu de compromis al datinei, care a precedat etapa ultimă a desăvîrșitei ei creștinizări și care a reușit să se mai mențină sporadic în unele sate ale Rusiei, în prima jumătate a sec. XIX.

d) La slavii occidentali; poloni-cehi-slovaci

Îi vom trece în revistă și pe cei mai importanți dintre slavii occidentali, de la care însă ni s-au păstrat mai puține vestigii. La cei din Silezia-de-Sus — din regiunile Opole (germ. Oppeln) și Cieszyn (germ. Teschen), precum și din orășelul Oels — există atestări documentare, din anii 1562, 1592 și 1610, că la stabilirea hotarelor litigioase prin martori: „. . . țăranii trebuiau să se dezbrace în cămașă și să stea în genunchi, într-o groapă săpată la adîncime de un cot, *ținînd brazda de pămînt pe cap* . . ."[54]

Avînd în vedere faptul că în trecut, ca și astăzi, populația din menționatele ținuturi era prin excelență slavă — deși se afla sub dominație germană — aici nu poate fi vorba de un obicei german; ci sau de unul polonez, sau de unul ceh.

Sigur polono-silezian este un document hotarnic din a. 1590, care ne atestă, în regiunea Opole, existența ritului purtării brazdei pe cap de către nouă oameni bătrîni din trei sate poloneze, puși să stea într-o groapă în timpul prestării jurămîntului: „im Grabe, *mit einem Rasen auf dem Kopfe*"[55].

Dar din același document, aflăm că hotarul era indicat de acești martori chiar pe haturi, sub cerul liber: „per testes vicinos de anno 1590 numero 9 examinatos *in finibus et sub dio.*"[56]

Deci ei umblau în lungul hotarului și desigur aveau mereu brazda pe cap, adică întocmai ca la români și ca la slavii sudici și orientali.

Etnograful Č. Zíbrt a publicat un document ceh de la finele secolului al XVI-lea[57], în care e vorba de mai mulți martori țărani jurînd pe cruce într-o groapă, în timp ce stau în genunchi dezbrăcați pînă la cămașă, cu gulerul descheiat, descinși, desculți și cu capetele goale[58]. Documentul însă nu pomenește nimic despre purtarea brazdei pe cap. E probabil ca tocmai acest motiv — principal odinioară —

să fi dispărut la acea dată. E greu de admis ca el să fi fost omis de scribul documentului. De vreme ce jurămîntul avea loc în groapă, oamenii din popor vor fi socotit că nu mai era nevoie să li se pună pămînt pe cap. În adevăr, groapa din imaginea reprodusă de Zíbrt după o foarte interesantă gravură de la 1600,[59] nu are deschiderea în sus ca orice groapă obișnuită, ci o are laterală, așa că martorii din interior aveau deja deasupra lor pămîntul.[60]

Un alt document ceh, din a. 1648, are un cuprins întru totul similar celui precedent.[61]

Din cele mai sus relatate, reiese că jurămîntul martorilor în groapă, purtînd sau nu pămînt pe cap era specific atît polonilor, cît și cehilor din Silezia la procesele de hotărnicie.

Deosebit de important, atît prin vechime, cît și prin cuprinsul lui, este un document latino-maghiar din a. 1360, care se raportă la comitatul Zemplin și în care obiceiul purtării brazdei pe cap e descris în amănunt. Aici, actul depunerii jurămîntului nu are loc într-o groapă, ci sub un arbore, care e probabil să fi fost chiar un semn de hotar de pe proprietatea în litigiu: „...sub care păr, sus menționații Thomas și Michael Chapy, cu picioarele descălțate și descinși, *punîndu-și pe capetele lor cîte un bulgăre de pămînt după cum e obiceiul de a jura pe pămînt, au jurat acolo că acel ogor, pe care l-au cutreierat și l-au separat în mai sus enunțatele hotare*, de la cele dintîi pînă la cele din urmă, *este moșia Polianka din proprietatea lor* și acesteia îi aparține."[62]

Jacob Grimm — primul care a atras atenția specialiștilor în dreptul cutumier asupra însemnătății acestui document din punct de vedere juridico-folcloric[63] — ni-l prezintă ca pe „*un straniu obiceiu juridic din Ungaria*"[64]. Dar ritualul descris în citatul document *nu este nicidecum unguresc, ci slovac*, dat fiind că „comitatus Zempliniensis" din Ungaria de odinioară era locuit în bună parte de o populație pur slovacă, mai ales în regiunea sa septentrională, care și este integrată astăzi statului cehoslovac. Dar chiar *în privința satului Polianka* — unde locuiau reclamanții și pe teritoriul căruia se află moșia lor — *avem siguranța deplină că era slovac*. Ne-o spune precis însuși Szirmay, care a publi-

cat documentul citat și care cunoștea foarte bine satul respectiv, întrucît el a fost notarul comitatului Zemplin timp de mai bine de 4 ani.[65] Iată cuvintele lui: „... *Polyánka, sat slav de credință catolică...*“ [66]Dealtfel, *apartenența etnografică slovacă a obiceiului ne-o probează de asemenea atît antroponimul, cu funcție de nume de familie, Chapy, care-i denumește pe cei doi reclamanți* — frați după cît se pare — *precum și toponimul Polianka, ce designează terenul în litigiu, deoarece acestea sînt specific slovace.*

c) La popoarele germanice

Etnograful K. Weinhold constată că în Germania nu e cunoscut un obicei corespunzător celui din Silezia.[67] Totuși, sînt unele indicii deosebit de elocvente, care vin în favoarea ipotezei că și în lumea germanică a existat o variantă foarte distinctă a obiceiului în chestiune. Însuși Weinhold a semnalat existența unui astfel de rit — analog celui slovac din secolul al XIV-lea—la sașii din Transilvania, în cursul aceluiași veac, numai cu 10 ani mai tîrziu: la 1370.[68]

Pe de altă parte, este știut că la vechii scandinavi era în uz ritul purtătii unei brazde pe cap: „gánga undir jardarmen“ [69].

Interesant și curios totodată e că, la popoarele scandinave, practica aceasta a pătruns în ritualul înfrățirii artificiale. E un fapt folcloric, care a fost expus pe larg de Konrad Maurer, în recenzia sa critică la studiul islandezului Valtýr Gudmundson despre înfrățirea rituală în Islanda.[70]

După interpretarea lui Maurer, ca și a lui Weinhold, rolul acestui rit în datina înfrățirii este de întărire a jurămîntului de credință („Eidessträrkung“) prestat de cei ce se înfrățesc, deci un rol accesoriu pe lîngă jurămînt, care constituie elementul principal. O asemenea funcție a putut dobîndi uzul respectiv numai datorită eficacității, care i se atribuia de către popor. Noi nu ne îndoim însă că, și la vechii scandinavi, ritul acesta a avut tot originea agrară, ca și la celelalte popoare europene și că din sfera mitico-agrară — unde el constituia însuși nucleul unei datini — a fost atras de la o vreme în ritualul solemnității, care are loc cu prilejul înfrățirii. Dar ceea ce vrem să subliniem în mod

special este că, în funcţia pe care o avea odinioară acest rit la popoarele scandinave, transpare foarte clar caracterul său de ordalie. Tocmai aceasta ne şi indică autentica, străvechea sa origine, care nu are nimic comun cu datina înfrăţirii rituale.

§ 4. Aspectul religios de ordalie al ritului purtării brazdei pe hotar

Toate exemplele, pe care le-am expus pînă aici, sînt variante ce ilustrează — la diferite naţiuni din Europa orientală — acelaşi uz popular cu funcţie eminamente juridică. *D. Mototolescu*, în substanţialul său studiu cu caracter comparativ, *Jurămîntul cu brazda în cap*[71], are meritul de a fi, între cercetătorii români, primul care a tratat ştiinţific acest subiect, *relevînd importanţa obiceiului respectiv şi încadrîndu-l în ramele vechiului drept românesc*. Totodată, el îi găseşte corespondente, cu aceeaşi funcţie, şi la alte popoare europene.

La opt ani după Mototolescu, Şt. Berechet, un alt jurist român — de asemenea specialist în istoria dreptului vechi românesc — a reluat subiectul, pentru a circumscrie sumar practica umblatului cu brazda în cap pe hotar sferei largi, cu foarte variate obiceiuri, a simbolicei juridice la români. El relatează şi unele variante de la alte naţiuni din Europa, cu deosebire de la slavii răsăriteni[72].

Dată fiind însemnătatea ce se atribuia odinioară uzului în chestiune, care avea putere de lege la judecăţile de hotare, cînd se recurgea la el ca la un suprem procedeu — unicul în stare să soluţioneze anumite litigii — se poate spune că avem a face nu numai cu un simplu obicei juridic, ca atîtea altele, ci cu o adevărată instituţie consacrată de o străveche tradiţie.

Mototolescu e de părere că această instituţie juridică populară nu este decît o formă de ordalie. El spune: „Jurămîntul cu brazda în cap, ca şi jurămîntul, intră în grupul ordaliilor, unde se invocă drept ocrotitor al dreptăţii pămîntul..." [73].

Afirmaţia lui Mototolescu e în bună parte justă, dat fiind că, *pentru popoarele antice, pămîntul era un element*

sacru, pe care l-au și divinizat, imaginîndu-l ca pe o zeitate feminină.

Deja Jacob Grimm remarcase că: „...aproape în toate limbile, pămîntul e de genul feminin... și este conceput ca o mamă producătoare, născătoare și aducătoare de roade..." [74].

Varro deriva numele zeiței *Ceres*<*Geres*, „quod gerit fruges" [75]; iar istoricul grec antic Diodorus Sicilianul raportează numele zeiței corespunzătoare a grecilor, *Demeter* la prototipul compus Γῆ μήτηρ.

Punînd în paralelă religia egipteană cu cea grecească, el spune că după cum egiptenii numesc pămîntul mamă, „...cum la fel și grecii îl numesc Δημήτηρ, fiind schimbat puțin cu timpul cuvîntul, căci odinioară era numit Γῆ μήτηρ" [76].

Diodorus citează, drept confirmare, și un vers dintr-un imn orfic: „*Pămîntul mamă* a tuturora, *Demeter*, cea care-i dăruiește generos" [77].

În același chip, romanii, apoteozînd pămîntul, îl numeau: „*Terra mater*" [78]. *Această divinitate* — precum era, de altfel, foarte natural — *i-a apărut omului primitiv și ca un judecător implacabil, care nu iartă mărturiile mincinoase referitoare la hotarele de pe trupul ei, ci le pedepsește prompt și fără cruțare.*

E un fapt bine cunoscut azi că *ordaliile*[79] — sau *judecățile lui Dumnezeu*, cum erau numite curent în evul mediu — *constituiesc o străveche practică juridică cu caracter universal*[80]. Ele erau răspîndite la toate popoarele indoeuropene din continentul nostru și din Asia, unde ne sînt atestate vestigii ale lor cu cîteva milenii înaintea erei noastre, în cele mai vechi texte ale *Vedelor*[81]. De asemenea, ordaliile sînt în uz pe scară întinse pînă în vremea noastră, la popoarele în stare de natură din Africa, Oceania[82] și America[83]. În Europa, ordaliile erau foarte cultivate în antichitatea greco-romană. Mai ales la grecii vechi — care, datorită strălucitei lor civilizații, ne-au lăsat cea mai bogată moștenire de monumente scrise — există numeroase mărturii despre ordalii[84]. *Acestea s-au caracterizat întotdeauna și la toate popoarele prin credința fermă că, în timpul probelor, la care erau supuși acuzații, o putere supranaturală intervenea pen-*

tru a stabili dreptatea, descoperindu-l pe adevăratul vinovat și pedepsindu-l totodată.

În evul mediu, ordaliile — raportate, firește, la Dumnezeul creștin — se bucurau pretutindeni în Europa, dar cu deosebire la popoarele occidentale de cea mai mare atenție, atît în lumea laică, cît și în cea ecleziastică. Dacă avem în vedere populația întregii planete, constatăm că ordaliile apar sub cele mai diverse forme, după loc, timp și popor[85].

Din numărul impresionant al tipurilor de ordalii, menționăm o serie dintre cele mai cunoscute, care sînt comune multor popoare și au circulat pe o imensă arie, în special eurasiatică:

1. proba fierului înroșit în foc[86] — care trebuia ținut în mînă sau călcat cu picioarele goale;
2. proba focului[87] — adică trecerea printre flăcările unui rug mare sau mersul cu picioarele goale pe jăratec;[88]
3. proba apei clocotite sau a căldării[89] — care consta în scoaterea unui obiect, cu mîna goală pînă la cot, dintr-un cazan ce fierbea[90];
4. proba apei reci[91] — adică aruncarea acuzatului, cu mîinile și picioarele legate, în mare, în rîu sau în lac;
5. proba duelului[92] — adică lupta dintre cei doi împricinați rivali;
6. proba crucii[93] — adică ținerea brațelor întinse, în formă de cruce, de către cei doi rivali, pînă la obosirea și căderea lor în jos;
7. proba hostiei — i se punea acuzatului o hostie în gură și dacă nu o putea ușor mînca, dacă de ex. i se oprea în gît, era socotit vinovat[94];
8. proba sorților — care consta în aceea că reclamantul și acuzatul trăgeau la sorți de culoare albă sau neagră[95];
9. proba otrăvii — care trebuia băută de acuzat și dacă nu avea nici un efect asupra lui, era considerat nevinovat[96];
10. proba năsăliei[97] — în evul mediu, la germani, consta în aducerea celui suspectat de omucidere în fața năsăliei, pe care se afla cadavrul și dacă, atingîn-

du-i rana, curgea sînge din ea, acuzatul era socotit a fi asasinul.

La români, se întîlnesc numeroase vestigii de ordalii în domeniul basmelor. Ceea ce ne surprinde însă, e faptul că *ele nu sînt variante ale celor de circulație generală eurasiatică, ci reprezintă cu totul alte tipuri și anume de aspect specific războinic*, unde rolul divinității la aflarea și pedepsirea vinovatului, de asemenea transpare foarte clar. Pentru exemplificare, prezentăm „următoarele ordalii după basmele românești":

a. proba tragerii cu arcul[98] — mai rar cu praștia[99] — drept în sus, de către rivali, ceea ce avea de efect că săgeata ori piatra cădea pe capul vinovatului sau al vinovaților, ucigîndu-i;

b. proba aruncării în sus a unei săbii[100], care cădea pe corpul vinovatului spintecîndu-l;

c. proba aruncării în văzduh a unui buzdugan ori a unei sulițí, care în căderea lor, loveau mortal sau străpungeau pe vinovați.

Remarcăm că menționatele tipuri românești de ordalii sînt complet străine de penibila atmosferă de tortură, pe care o sugerează cele mai răspîndite dintre tipurile eurasiatice.

Între speciile de ordalii, ca cele prezentate mai sus, se cuvine deci să adăugăm și proba — foarte distinctă prin originalitatea ei specific agrară — a brazdei de pămînt dusă pe cap sau în circă de-a lungul hotarelor litigioase ale unei proprietăți funciare, de către proprietarul însuși sau de către unul ori mai mulți martori ai săi.

În adevăr, acest rit, tot cu funcție juridică și avînd o bază incontestabil religioasă, se caracterizează de asemenea prin finalitatea sa divinatoare și penalizatoare, ca și ordaliile enumerate mai sus, întrucît *popoarele care făceau uz de el credeau la fel în intervenția tainică a puterii dumnezeiești, datorită căreia se descopereau în chip miraculos hotarele reale și implicit vinovatul, ce-și primea pedeapsa meritată*, fie de la pămîntul divinizat, fie din partea judecătorilor, sau și dintr-o parte, și din alta. În special *teama de răzbunare a pămîntului însuși era nespus de mare pentru cei ce-și*

puneau brazda pe cap, ca să arate hotarul adevărat. Am arătat că, la români — precum ne este atestat de mai multe documente — panica îi face adeseori pe martori să refuze de a lua pămînt pe cap, preferind jurămîntul simplu[102].

De obicei, această panică nu provenea din motivul că ei s-ar fi știut cu gînduri reprobabile, ci exclusiv din teama de a nu comite cumva unele greșeli la indicarea hotarului din cauza uitării. Dar evident, groaza lor era cu atît mai mare, în cazul cînd intenționau să dea mărturii false.

De la ruși, am citat trei documente, în care pămîntul este numit *mamă* de către purtătorii brazdei pe hotar: din unul reiese rolul pămîntului—mamă de judecător just, de la care reclamantul își așteaptă dreptatea[103]; iar din celelalte două, rezultă rolul înfricoșător al pămîntului, care amenință să-l îngroape de viu pe cel ce-ar depune mărturii mincinoase[104].

În privința sancționării divine a celui vinovat, este foarte semnificativ un document ceh din a.1715.IX.12 — aflat în arhiva cadastrului din satul Načeradec — unde e vorba de un teren în litigiu, asupra căruia erau cîțiva pretendenți, ce se judecau de vreme îndelungată. Cînd însă ei erau chemați să jure, *refuzau să se prezinte*. În cele din urmă, un locuitor din satul vecin Damenice, dorind stăpînire cu orice preț pe acel teren, s-a înfățișat la judecată. Și cu toate că a fost prevenit să nu cumva să jure strîmb, el n-a renunțat a solicita terenul, afirmînd stăruitor că este proprietatea lui. Judecătorii i-au cerut să jure după obiceiul locului: „...a fost săpată o groapă; săteanul respectiv dezbrăcat pînă la cămașă, încins peste mijloc, iar *pe cap avînd pusă o bucată de brazdă cu iarbă* și în timp ce stătea cu un picior în groapă, iar cu celălalt îngenunchiat deasupra gropii, el a pronunțat jurămîntul, pe care i-l citea notarul din Načeradec. *Dar n-a apucat să-l termine, că s-a înnegrit la față și a murit. Astfel, a fost înmormîntat acolo în acea groapă.* De atunci îi spun locului aceluia *Cîmpul-Judecății*..." [105]. După aceea, nimeni n-a mai pretins să stăpînească terenul cu pricina și oficialitatea satului l-a dăruit bisericii.

Avînd în vedere cuprinsul citatului document, constatăm cît de puternică era credința poporului ceh în răzbu-

narea pămîntului asupra celor ce depuneau mărturii mincinoase în privința hotarelor.

Aceeași credință ne este atestată și la ruși pînă tîrziu în secolul al XIX-lea. În adevăr, iată ce ne comunică Ivan Pososkov — referitor la acest popor — sub anul 1842, despre unii țărani, care purtau brazda pe cap cu intenții frauduloase: „...de multe ori se-ntîmplă că, *înconjurînd pămîntul și arătînd nedrept hotarul, mureau pe acest hotar*"[106].

În pofida celor mai sus relatate — dar totuși, fără a pune absolut deloc la îndoială aspectul de ordalie al practicei juridice, care constă în a purta brazda pe cap de-a lungul hotarului — noi susținem că *acest obicei e mai mult decît o ordalie*.

Pe de-altă parte, opinăm că — privindu-l prin prisma originii — *el nu are nimic comun cu jurămîntul propriu-zis. Faptul că Mototolescu îl identifică nu numai cu ordaliile, ci și cu jurămîntul, constituie o eroare.* Iluzia lui Mototolescu i-a venit de acolo că, adeseori, obiceiul în chestiune este asociat cu jurămîntul. El n-a observat însă că *această asociere nu este organică*, adică n-a apărut odată cu obiceiul „ab origine". În consecință, el îl numește — tot în mod eronat — „jurămîntul cu brazda în cap", ca și cum, în această practică juridică, esențialul ar fi jurămîntul, pe cînd ritul purtării brazdei pe cap sau în spinare ar constitui un motiv accesoriu ! Acest enunț greșit al obiceiului se întîlnește mereu, nu numai în textul lucrării lui Mototolescu, ci el figurează în însuși titlul ei.

Noi, dimpotrivă, susținem — și din cele ce urmează, faptul va apărea în toată claritatea — că *practica respectivă a fost, chiar de la apariția ei, cu totul independentă de orice jurămînt și că a păstrat pînă foarte tîrziu această independență.*

Jurămîntul — de aspect păgîn sau creștin — element mistic și el, a venit să se adauge ulterior, din intenția judecătorilor de a mări și mai mult eficacitatea obiceiului.

În această privință, este foarte semnificativă relatarea folcloristului bulgar Marinov, pe care l-am citat deja și care precizează în chipul cel mai categoric că, la procesele de

hotărnicire, martorii „...*nu prestau jurămînt; în loc de jurămînt, slujea în acest scop o traistă umplută cu pămînt și atîrnată de gît... etc.*" [107].

Cam în același mod se exprimă și Afanasiev referitor la vechii ruși, cînd spune că de „*ritualul umblării pe hotar cu un bulgăre de pămînt*" se făcea uz „*în loc de jurămîntul obișnuit*" [108].

Iar în ceea ce-i privește pe români, există și la ei documente din care rezultă foarte lămurit că practica umblatului cu brazda în cap pe hotare este un rit cu totul distinct de jurămînt și că e săvîrșit în mod separat de acesta din urmă. Pentru a ilustra acest fapt, cităm ca exemplu un document moldovenesc din secolul al XVIII-lea — relatat mai întîi de Iorga, iar apoi publicat în diferite variante, cu date diferite, de către Ghibănescu — despre litigiul dorohoienilor cu marele spătar Stroici, care împresurase cu hotarul moșiei sale Cobîla o parte din proprietatea Dorohoiului. Iată ce se spune aici despre cei șase dorohoieni aleși de boierii hotarnici: „...*și au giurat acești oameni în bisărică și au purces cu brazda în cap...*" [109]. Deci e clar că întîi au mers în biserică și numai după aceea au luat, de pe pămîntul în litigiu, brazda și punîndu-și-o pe cap au plecat în lungul hotarelor.

Dar o și mai categorică dovadă că, la origine, ritul purtării brazdei pe hotar nu era nicidecum legat de jurămînt, neavînd nimic comun cu el, o vedem noi în faptul că, la români, cele mai multe documente, care atestă purtatul brazdei pe cap sau în circă, nu pomenesc absolut deloc jurămîntul[110]!. De ce? Pentru că nu li se cerea numaidecît reclamanților sau martorilor să jure; ci, în spiritul străvechei tradiții, li se pretindea exclusiv să poarte brazda de-a lungul hotarului cunoscut de ei.

Prin urmare, detașînd complet obiceiul juridic respectiv de jurămîntul grefat într-un tîrziu pe el, trebuie să-l examinăm în mod cu totul separat — adică așa cum a fost el chiar de la origine — spre a-l putea înțelege just. Prin el însuși, acest obicei ni se înfățișează ca un complex mistic magico-religios, a cărui componență se cere elucidată.

§ 5. Ritul vest-european de investire ca proprietar prin acordarea brazdei sau ierbii

Din materialele etnografice mai sus prezentate, rezultă în primul rînd că la români ca și la alte popoare din orientul și sud-estul Europei, *brazda de pămînt* — în practica juridică tradițională, la care se recurge în procesele unor proprietăți funciare cu hotare controversate — joacă rolul de *simbol de tipul sinecdotic reprezentînd întregul teren aflător în litigiu. Faptul că brazda — culeasă chiar de pe locul contestat iar nu de aiurea — este purtată de martori de-a lungul hotarelor acelui loc așa cum sunt arătate de ei, constituie un rit magic, care are semnificația că pretutindeni, pe unde a fost purtată acea brazdă, este una și aceeași proprietate și că asupra ei este confirmat ca stăpîn reclamantul. Ritualul acesta avea puterea extraordinară de a pune în stăpînire pentru totdeauna — „pe veci", cum se spune în documentele românești — pe reclamant, învestindu-l cu drepturi inalienabile recunoscute de reprezentanții oficiali ai justiției asupra proprietății în litigiu.*

Dar pentru a pune într-o lumină și mai vie aceste fapte folclorice credem util să mai trecem în revistă, și la alte națiuni europene, unele ritualuri, care se circumscriu aceleiași sfere magico-simbolice.

Îndeaproape înrudit cu acest vechi obicei juridic, este acela practicat în cursul evului mediu de popoare din occidentul continentului nostru, la învestirea cuiva cu drept de stăpînire asupra unei proprietăți funciare. Fie că era vorba de vînzarea unei moșii, sau de o moștenire, sau de o donație sau de predarea unei feude, se aducea în altarul bisericii o mostră de pămînt de pe terenul cumpărat sau moștenit ori donat, fiind oferit în chip solemn noului proprietar. Era de fapt aducerea simbolică a întregii proprietăți în fața lui și astfel se consacra definitiv stăpînirea sa asupra ei.

Du Cange, în eruditul său glosar medio-latinesc, ilustrează admirabil acest uz de tradiție apuseană, prin o întreagă serie de exemple — extrase în special din arhivele diferitelor mînăstiri catolice — unele din ele raportîndu-se

la sfîrșitul primului mileniu, iar altele la cele dintîi secole ale mileniului al doilea[111]. Savantul lexicograf distinge mai multe specii de asemenea investiri cu caracter simbolic. Cele ce prezintă interes pentru noi sînt următoarele trei forme de investitură:

1. *„prin brazdă pur și simplu"* [112] — adică prin aducerea unei brazde de pămînt din proprietate, pe altarul bisericii sau mînăstirii;
2. *„prin iarbă și pămînt"* [113] — practică ce diferă prea puțin de precedenta și anume prin aceea că se atribuie ierbii atenție în egală măsură cu pămîntul smulgîndu-se iarbă de pe terenul proprietății respective și aducîndu-se împreună cu pămîntul în altar.
3. *„prin ramură și brazdă"* [114]. — În această variantă alături de pămînt, apare un element nou de natură arborescentă, simbolizînd pădurea de pe moșia cumpărată sau primită ca moștenire ori în dar; iar alteori simbolizînd livada de pomi fructiferi din proprietate. Prezentarea acestor simboluri la altar se făcea sub forma unei brazde în care era înfiptă o creangă verde.

Jacob Grimm, de asemenea, a dat la iveală o întreagă serie de practici analoage — din cursul evului mediu și modern — care sînt atestate la diferite grupuri dialectale ale poporului german precum și la alte neamuri de gintă germanică și care erau în uz cu prilejul donării, vindecării sau ipotecării unei proprietăți funciare. Noului stăpîn i se dădea, în diferite chipuri, pămînt și iarbă sau brazda cu o ramură înfiptă în ea, ca semn al intrării în posesie[115].

Toate aceste rituri sînt variante germanice ale riturilor relatate de Du Cange la francezi. Dintre ele, deosebit de interesantă ne apare varianta, care consta în a arunca o mînă de pămînt, de pe terenul vîndut, în poala hainei cumpărătorului[116]. Într-o variantă prea puțin solemnă, ca aceasta, se ascunde desigur forma arhaică a ritului simbolic, care de-abia mai tîrziu — după ce a fost captat de biserică — a dobîndit un aspect ceremonios, fiind oarecum sanctificat creștinește.

Rolul simbolic al ierbii, atît de proeminent la popoarele din occidentul Europei în timpul evului mediu, are origini

vechi. L-au cunoscut romanii în zorii istoriei lor și le-a fost bine cunoscut și germanilor antici, precum aflăm de la Plinius naturalistul: „. . .Căci cel mai de seamă semn al victoriei, la cei vechi, era ca învinșii să ofere iarbă, adică să se predea împreună cu pămîntul care îi hrănește și cu dreptul de a fi înmormîntați în solul său . . ." [117] Pe timpul lui Plinius, se vede că ritul căzuse în desuetudine. Dar savantul naturalist latin adaugă: „. . .știu că acest obicei durează chiar și acum la germani" [118]. Tot așa de clar ne informează și gramaticul latin Sextus Pompeius Festus, care-l citează în sprijinul afirmației sale pe Plautus, deci raportîndu-se și el la o epocă mai veche: „*Dau iarbă*, după cum spune Plaut, *înseamnă mă recunosc învins*, ceea ce este un indiciu al vieții vechi și pastorale. Căci cei ce se întreceau pe cîmp la alergare sau la trîntă, atunci cînd erau învinși, ofereau adversarului iarbă culeasă chiar de pe pămîntul unde avea loc întrecerea" [119].

Așadar, *și în occidentul Europei, atît în antichitate, cît și în cursul evului mediu* — în urma unei înfrîngeri în luptă, cînd se pierdea țara ori o proprietate funciară particulară sau la învestirea cuiva cu dreptul de stăpîn al unui teren — *brazda de pămînt, substituită deseori prin iarbă, avea același rol ca și în obiceiul juridic est-european, pe care l-am prezentat în numeroase variante la o serie de popoare.*

Iar dacă acum punem în paralelă semnificația simbolică a mostrei de pămînt din practicile națiunilor Europei cu cea a mostrei din vechiul obicei asiatic, remarcăm că ea rămîne mereu una și aceeași. Prin atîta doar diferă una de alta, că în timp ce la europeni, simbolul se raportă mai frecvent la o proprietate particulară, care era acordată unui oarecare cetățean dintr-o anumită țară, la medo-perși și la asiro-babiloneni, simbolul respectiv se raportă în special la teritoriul unei țări întregi, care este oferită regelui Persiei sau celui al Babilonului ca șefi ai statului, adică li se supune lor și implicit a fost integrată imperiului lor.

În semnificația simbolică însă, a elementului pămînt sau brazdă sau iarbă, nu constatăm nicidecum vreo deosebire de principiu, ci exclusiv una referitoare la extensiunea teritorială, ceea ce nu afectează absolut deloc identitatea simbolului în

chestiune, pretutindeni pe unde l-am întîlnit, în cazuri ca cele mai sus relatate.

Faptul că, la romani, se dădea iarba de către cei învinși biruitorilor pe cîmpul de luptă sau la jocurile publice, ne indică precis originea războinică a ritului. Prin aceasta, relația dintre ritul vest-european și cel vest-asiatic ne apare și mai intimă.

§ 6. Ritul roman al aducerii brazdei la judecată și probabilitatea moștenirii lui de către români

Dacă Plinius naturalistul și gramaticul Festus au menționat în scrierile lor numai sensul simbolic al ierbii, este un alt autor latin și anume *Aulus Gellius*, care ne prezintă în cea mai clară lumină rolul de simbol al brazdei de pămînt, la romani, sub un aspect întru totul identic cu cel pe care l-am cunoscut la popoarele medievale și moderne ale Europei și la cele antice din sud-vestul Asiei.

Gellius spune că, în conformitate cu legile celor „XII tabulae", procesele referitoare la o proprietate funciară trebuiau judecate chiar în prezența obiectului neînțelegerii. Cu alte cuvinte, și judecătorii, și împricinații cu martori cu tot erau datori să se ducă la fața locului.

În loc de aceasta însă, Gellius spune că de la o vreme, s-a stabilit uzul că rivalii „... .mergeau împreună la ogorul în litigiu, *ca să aducă un bulgăre de pămînt din acel ogor în oraș, la judecată, în fața pretorului. Și ei revendicau acel bulgăre întocmai ca pe întregul ogor* . . ." [120]

Semnificația de simbol de tipul „pars pro toto" a bulgărelui de pămînt este cum nu se poate mai evidentă.

Citadinului Aulus Gellius însă, părîndu-i-se bizară această practică juridică — eminamente folclorică și avînd substrat magic —, el a căutat o explicație logică a ei și și-a închipuit c-a găsit-o văzînd într-însa un subterfugiu, la care s-a recurs atunci cînd imperiul roman s-a extins enorm, pentru ca magistrații să nu se mai ostenească a face lungi călătorii spre a merge la fața locului ! [121]

Privită prin prisma folclorului, interpretarea lui Gellius ne apare cu totul eronată și de-a dreptul puerilă ! În adevăr, nu avem nicidecum a face aici cu un asemenea subterfugiu tardiv, ci cu o datină, care din timpurile cele mai vechi — încă de pe cînd țara poporului roman se limita, în Italia, la un foarte modest teritoriu — prezenta exact același aspect ca și în epoca imperială, pe vremea lui Aulus Gellius.

Totuși, abstracție făcînd de această naivă explicație, faptul folcloric în sine, consemnat de Gellius, este deosebit de prețios din punct de vedere paleoetnografic.

În mod firesc, se naște acum întrebarea : oare datele folclorico-juridice, pe care ni le-a făcut cunoscute Aulus Gellius și a căror perfectă autenticitate nu poate fi deloc pusă la îndoială, nu ne îndreptățesc să presupunem că ritul umblării pe hotar cu brazda pe cap își are, la români, măcar parțial, origini romane ?

Această ipoteză a fost deja pusă, acum un secol și mai bine, de *Al. Papadopol-Calimachi*, care, în articolul său *Originea dreptului în România* spunea : „. . .mai multe asemănări de simboluri, în judicăți, ne dau dovezi despre aducerea în Dacia-Traiană și păstrarea legilor și a obiceiurilor romane. Așa spre ex., Romanul . . ., cînd pornea proces de vindicațiune (vindicatio), aducea și depunea în tribunalul pretorelui o bucată de pămînt din moșia reclamată ; și Românul, cînd era să dovedească împresurarea la procese de vindicare, lua brazdă pe capul său de pe pămîntul reclamat și mergînd înainte, conducea pe judecătorul hotarnic la adevăratele limite. Dovadă — dresele și hotărniciile vechi din sutimea XV, XVI și XVII, ce adeseaori am avut ocasiunea a citi la judicata mai multor procese de pămînt. . .“ [122]

Precum vedem, Papadopol-Calimachi susținea că obiceiurile juridice românești, în totalitatea lor, sînt moștenire romană ! G. Misail, tot în 1865 — îndată după apariția citatului articol — apreciază fără rezerve și chiar în mod admirativ opinia lui Papadopol-Calimachi[123]. Mai tîrziu însă, în a. 1886, juristul G. Popovici o combate cu fermitate neacceptînd nimic din concluziile predecesorului său[124], pe motivul că invaziile barbarilor asupra Daciei ar fi redus la „tabula rasa“ toată moștenirea romană a descendenților foștilor coloniști stabiliți în Dacia.

Argumentul lui Popovici însă cade, fiind complet nevalabil. În adevăr, năvălirile barbarilor puteau nimici total arhive, biblioteci, diferite instituţii, temple... sau alte monumente de cultură; dar ele nu puteau nimici conştiinţele unui întreg popor. Moştenirea obiceiurilor juridice române deci nu ar fi putut dispărea integral, decît dacă acel popor ar fi fost complet nimicit fiziceşte.

În ce priveşte însuşi ritul brazdei de pămînt purtate pe cap, Popovici îi repudiază de asemenea originea romană, aducînd argumente în aparenţă judicioase, dar numai în aparenţă. Argumentul său cel mai demn de luat în seamă este că menţionatul rit e atestat şi la alte popoare din jurul teritoriului de limbă românească. Este adevărat; dar aceasta nu ne dă dreptul să negăm în mod absolut existenţa unor motive folclorico-juridice similare de obîrşie romană, care au putut fi mai consolidate într-o zonă, unde practici analoage streine îşi vor fi exercitat influenţele lor. Faptul că atîtea popoare din preajma României au cunoscut bine acelaşi ritual ne îndeamnă desigur la prudenţă, în sensul că trebuie să ţinem seamă de el; însă acest fapt nu poate fi invocat ca argument pentru negarea totală a unui fond autohton românesc, cînd există un document folclorico-juridic ca cel al lui Aulus Gellius. Dar Popovici s-a străduit a dovedi că practica relatată de Gellius nu are nimic comun cu practica juridică românească. Aici, el s-a înşelat. Este drept că cele două rituri — roman şi român — nu sînt întru totul identice; dar tot aşa de drept este că ele au o bază folclorică comună, ceea ce constituie esenţialul. Însuşi pasajul din Festus, pe care se sprijină Popovici vine împotriva lui, căci acele „vindiciae" — adică brazdele de pămînt („glebae") — „care, luate de pe teren, erau aduse la judecată", sînt aceleaşi brazde ca şi la români şi reprezentau întregul teren în litigiu. Popovici argumentează că spre deosebire de ceea ce se petrece la români, în procedura romană, „brazda figura ca un fel de moşie în miniatură". Foarte justă observaţia pentru romani. *Dar oare, la români, brazda nu are exact aceeaşi semnificaţie*? El mai spune, spre a releva diferenţa tranşantă — chipurile — dintre cele două practici, că la romani brazda „apare la procese de vindicaţiune; la noi, în procese hotarnice, în lipsa dovezei documentale". E drept că, la români,

purtatul brazdei pe ogor era în uz la restabilirea hotarelor litigioase; dar oare aici nu avem a face în acelaşi timp cu „vindicatio", adică cu o acţiune de revendicare a unui teren uzurpat de alţii?

Prin urmare, dacă noi nu admitem teza lui Papadopol-Calimachi, care susţine că toate obiceiurile juridice româneşti au obîrşie romană — ceea ce, evident, este o exagerare frizînd pura fantezie — nu putem fi de acord nici cu atitudinea negativistă la absolut a lui G. Popovici, întrucît ea constituie o exagerare nu mai puţin hiperbolică în sens contrar[125]. Nu acceptăm însă nici părerea lui Mototolescu, care — în concluzia la studiul său — afirmă că: „. . .jurămîntul cu brazda în cap sau în spinare, la poporul român, s-a dezvoltat în mod independent, diferit de instituţia întru cîtva similară, găsită şi la alte popoare. *El este aşadar o instituţie curat românească*, născută din obiceiul locuitorilor de a-şi consolida hotarele între ocinile lor." [126]

După noi, *varianta românească a obiceiului juridic în chestiune nu poate fi separată tranşant de variantele slave din orientul şi sud-estul Europei. Face corp comun cu ele, reprezentînd împreună un tip, care caracterizează aspectul datinei din această zonă a continentului nostru.*

Totuşi, ceea ce credem drept foarte verosimil, este că *varianta românească* a purtării brazdei pe un hotar în litigiu *are la baza ei anumite aderenţe de ordin mistic cu ritualul roman relatat de Aulus Gellius. Datorită acelor elemente primare, care alcătuiau un străvechi nucleu de credinţe milico-agrare, ea s-a putut fixa aşa de solid la români, fiind favorizată în acelaşi timp de faptul că popoarele din jurul acestora cultivau o datină atît de asemănătoare.*

§ 7. Sincretismul ritualului medieval maghiar

Nu vom încheia acest capitol înainte de a pune în lumină importanţa cu totul deosebită, pe care o prezintă, pentru obiceiul ce ne preocupă, două izvoare medievale latino-maghiare: unul din secolul al XII-lea, iar altul din secolul al XV-lea.

a) Cronica lui „Anonymus Belae regis notarius"

În celebra cronică latinească a secretarului anonim al regelui Bela III[127]—scrisă pe la sfîrșitul veacului al XII-lea—aflăm fapte istorice întîmplate în ultimele decenii ale secolului al IX-lea și la începutul secolului al X-lea. Aici, ni se povestesc detailat împrejurările în care s-a produs invazia ungurilor, sub conducerea cuceritorului Arpad, în regiunea dintre rîurile Tisa și Budrug, unde stăpînea ducele Salanus. Acesta, indignat la culme de atacul asupra garnizoanei lui și de toate ravagiile comise de unguri, trimite îndată la Arpad soli cu misiunea de a-l soma să nu cumva să cuteze a trece peste rîul Budrug și totodată de a profera amenințări teribile la adresa ungurilor, în caz că i s-ar călca porunca.

La solia atît de drastică și de semeață a lui Salanus, Arpad a luat o atitudine diplomatică de deferentă modestie, fără a-și lăsa totuși deloc știrbită demnitatea sa. El a vorbit blînd cu solii și a trimis lui Salanus bogate daruri, printre care 12 cai albi. În același timp însă, prin solii săi, îi cere acestuia — cu titlul de rugăminte — să-i îndeplinească anumite dorințe și anume, spune Arpad : „ . . .cer din ceea ce mi se cuvine mie pe drept, o mică parte pentru turmele mele, adică pămîntul pînă la rîul Souiou[128] și *pe deasupra mai cer de la ducele vostru să binevoiască a-mi trimite două clondire pline cu apă din Dunăre și o sarcină de iarbă din nisipurile de la Olpar*[129], *ca să pot proba dacă e mai dulce iarba din nisipișurile Olparului decît iarba din ținuturile scitice de la Dentumoger și dacă apa Dunării este mai bună decît apa Donului.*" [130]

Salanus — plăcut impresionat de comportarea lui Arpad — și-a schimbat atitudinea, arătîndu-i-se acestuia foarte binevoitor. Ba, i-a trimis și el daruri de revanșă prin solii lui, însoțiți de cei ai ungurilor. Iar ceea ce-i mai important de a releva, este faptul că el a acceptat să satisfacă toate dorințele lui Arpad : „. . .În ziua a zecea însă, cînd Ound și Ketel[131] au căpătat învoire să se întoarcă acasă, *ducele Salanus i-a trimis prin ei ducelui Arpad* — împreună cu felurite daruri — — *două clondire pline cu apă din Dunăre și o sarcină de cea mai bună iarbă din nisipișurile de la Olpar, mai mult așa în bătaie de joc*. Și pe deasupra, i-a acordat tot ținutul pînă la rîul Souyay cu locuitorii săi . . ." [132]

Evident, aceasta i-a făcut pe unguri să jubileze; iar Arpad, de bucurie, a dat la curtea lui un mare ospăț, care a durat trei zile.

Precum reiese din povestirea cronicarului, *Salanus a luat în glumă dorința lui Arpad de a-i trimite iarbă din regiunea Olpar-ului și apă din Dunăre*; *Arpad însă privea lucrul acesta cu toată seriozitatea*, precum se va vedea mai departe. *Pentru dînsul, elementele cerute de la Salanus își aveau semnificația lor rituală foarte precisă, de ordin simbolic: aceea de cedare a regiunii de unde provenea iarba și apa!*

În adevăr, cînd ceva mai tîrziu ducele Salanus — alarmat de expansiunea ungurilor, care cuceriseră într-un timp foarte scurt mai multe țări — îl somează pe Arpad să părăsească fără întîrziere teritoriul pe care-l ocupa și să se întoarcă în Sciția lui, de unde a venit, Arpad, plin de mînie, i-a trimis prin aceiași soli următorul răspuns ultimativ de o extraordinară cutezanță, deși știa că Salanus, în afară de oastea sa, dispunea și de o numeroasă armată venită în ajutor, de la aliații săi bulgari și bizantini: *„Țara, care e situată între Dunăre și Tisa, și apa Dunării, ce curge de la Ratisbona pînă în Grecia, le-am cumpărat cu banii noștri în vremea cînd eram nou veniți și i-am trimis drept preț 12 cai albi și altele . . . Ba, el însuși, lăudînd calitatea țării sale, ne-a trimis o sarcină de iarbă din nisipișurile de la Olpar și două clondire cu apă din Dunăre.*[133] *De aceea, îl sfătuim pe stăpînul vostru, ducele Salanus, să părăsească țara noastră și să plece în graba cea mai mare în țara bulgarilor*, de unde descălecase străbunul lui, după ce a murit Athila, strămoșul nostru. *Dacă însă nu va face astfel, să afle că noi ne vom război cu el în timpul cel mai scurt. . .*" [134]

Prin urmare, Arpad nu numai că nu pleacă din regiunile unde se afla, precum i se ceruse, dar îi poruncește ducelui Salanus să părăsească el imediat propria-i țară, care se-ntindea pe toată suprafața dintre Dunăre și Tisa.

Așa cum povestește mai departe cronicarul anonim, evenimentele care au urmat peste puțin, au tradus în faptă exact ceea ce le-a spus Arpad solilor lui Salanus. Acesta fiind crunt bătut, de-abia a scăpat cu fuga în Bulgaria, în timp ce ungurii au ocupat întregul teritoriu dintre Dunăre și Tisa, adică țara ce fusese stăpînită de el pîn-atunci.

Scadenţa zăloagelor simbolice a ierbii de la Olpar şi a apei de Dunăre se împlinise; iar Arpad i-a cules roadele fără pic de cruţare pentru Salanus, care i le oferise, şi pentru poporul său!

b) Cronica magistrului „Johannes de Thurócz"

Ritualul simbolic, pe care îl urmărim, este tot aşa de clar descris — deşi sub un aspect întru cîtva deosebit de al notarului anonim — peste trei veacuri, în cronica lui *Johannes de Thurócz* (sau *Thuróczius*)[135], favoritul regelui Mateiaş Corvin.

Într-un lung capitol, consacrat ducelui Arpad şi isprăvilor sale vitejeşti[136], Thuróczius — ca şi secretarul anonim al regelui Bela III — povesteşte că auzind „că Dunărea era cel mai bun fluviu şi că un pămînt mai mănos nu se afla pe lume" [137], decît acela de pe ţărmurile ei, Arpad a trimis un sol cu numele Kusid să cerceteze locurile, ca să se-ncredinţeze de adevărul zvonului; iar apoi să meargă la suveranul ţării Sviatopulk, spre a-i solicita pămînt pentru unguri. Principele Panoniei, socotind că ungurii vor să vină în ţara lui „ca să-i lucreze pămîntul" [138], l-a primit prieteneşte pe sol şi chiar „s-a bucurat foarte mult" [139] de o aşa fericită ocazie, care-i aducea numeroase braţe de muncă. Dar solul n-a plecat înapoi, înainte de a-şi fi luat mostre din apa fluviului, precum şi din iarba şi glia ţării: „. . .Kusid însă, *umplînd o ploscă cu apă din Dunăre şi punînd în burduf iarbă de pe pajişti şi primind şi ţărînă neagră din pămînt*, s-a întors la ai săi. . ." [140]

Solul a povestit căpeteniilor oastei toate cele văzute şi auzite. În acelaşi timp, „. . .*el le-a încredinţat plosca cu apa, pămîntul şi iarba. Despre acestea ei, chibzuind bine, şi-au dat seama că pămîntul e foarte bun şi că are apă dulce şi păşune cu iarbă de fîn*, adică întocmai cele ce le-a spus solul . . ." [141]

Apoi, Thuróczius ne înfăţişează o scenă plină de interes, de unde luăm cunoştinţă de un fapt folcloric nespus de important, pe care nu-l mai aflăm în nici un alt izvor referitor la ritualul în chestiune: „. . .*Arpad* însă, împreună cu ai săi, *umplînd un corn*[142] *cu apă din Dunăre, s-a rugat, în faţa lu-*

turor ungurilor, asupra acelui corn, către atotputernicul Dumnezeu să se-ndure și să le dăruiască pe veci pămîntul." [143]

Poporul, care participa la această rugă, a întărit-o cu aclamații repetate, prin care îl invoca pe Dumnezeu: „. . .Ungurii toți au strigat de trei ori: — Doamne, Doamne, Doamne! . . ." Apoi, aceluiași sol i se dădu misiunea de a-i duce lui Sviatopulk un dar prețios din partea ungurilor: „. . .și i-au trimis lui un cal mare alb, avînd șeaua aurită cu aur de Arabia și frîul tot de aur, pentru pămîntul său. . ." [145] Principele s-a bucurat de dar, iar „solul a căpătat astfel acolo, de la principe, pămînt, iarbă și apă" [146] pentru a doua oară și le-a dus în tabăra ungurească.

Sviatopulk a surîs, cînd i-a acordat solului asemenea daruri ca revanșă pentru cal. El nu se aștepta deloc la ceea ce avea să i se întîmple în foarte scurt timp după plecarea solului: „. . .*Arpad însă, împreună cu șapte generali, a intrat în Panonia*: nu ca streini, ci *ca stăpîni cu drept ereditar asupra țării*. . ." [147] Totodată, el a trimis un alt sol la principele Panoniei cu următorul ultimatum: „Arpad împreună cu ai săi te somează ca tu să nu stai mai mult timp — sub nici un motiv — pe acest pămînt, pe care ei l-au cumpărat de la tine: fiindcă ei ți-au cumpărat *pămîntul* tău cu calul, *iarba* cu frîul, iar *apa* cu șeaua. Și tu, ca ipotecă, din cauza sărăciei și a lăcomiei tale, *ne-ai acordat pămîntul, iarba și apa.*" [148]

Principele, indignat la culme, dar totuși zîmbind batjocoritor, i-a ripostat solului ungur, că atunci el va ucide calul cu maiul și va arunca frîul pe pajiște, iar șeaua de aur în Dunăre. Solul i-a răspuns cu sarcastic cinism, că de va face așa ceva, va fi numai spre paguba lui, în timp ce ungurii: „. . .dacă au prin urmare *pămîntul, iarba* și *apa*, ei au totul!" [149]

Atunci, Sviatopulk și-a adunat oastea și cerînd ajutoare și de la aliații săi, a pornit lupta împotriva ungurilor; dar suferind o grea înfrîngere, s-a înecat în Dunăre, pe cînd era alungat. Astfel, ungurii au devenit stăpînii Panoniei.

Din cele mai sus expuse, vedem că la Thuróczius — spre deosebire de secretarul anonim al regelui Bella — ritualul nostru apare sub o formă mai complexă: *în afară de apă și iarbă, întîlnim în această cronică și pămîntul, avînd un rol*

simbolic tot atît de important, ca și celelalte două elemente, dacă nu chiar mai important încă.

Un motiv complet străin de datina noastră — deoarece nu mai e atestat la niciun alt popor care o cultivă — este cel al darului oferit de unguri suveranului Panoniei, îndată ce au primit de la el mostrele de iarbă + apă sau de pămînt + iarbă + apă. Acest dar, care e comun ambelor cronici, constă la secretárul anonim din 12 cai albi, în timp ce la Thuróczius nu figurează decît un singur cal alb. Acest cal însă avea, ca-n basme, șeaua de aur și frîul de aur!

Motivul cailor albi sau al calului alb este atît de indisolubil implicat în datină, la ungurii medievali, încît nu am putut omite relatarea lui. Pe de altă parte, deși are aspect de legendă, el nu pare a fi, la cei doi cronicari, un produs al purei lor fantezii, ci e probabil să aibă bază realistă.

c) Poemul lui Révai Miklós și interesanta mențiune a istoricului Antonius Szirmay

La trei veacuri după apariția cronicii lui Thuróczius, ilustrul filolog maghiar, care era și poet totodată, *Révai Miklós*[150] din a doua jumătate a secolului al XVIII-lea — a publicat în a. 1787, sub titlul *„Cîteva antichități"* [151], trei poeme referitoare la istoria ungurilor: primele două ale sale, iar al treilea al lui Szilveszter János.

Poemul I, a cărui temă e constituită dintr-un ciclu de legende referitoare la imigrația poporului maghiar în regiunile dunărene, are ca motiv central ritualul simbolic al pămîntului, ierbii și apei, pe care Révai îl privește prin prisma alegoriei. Acest poem este în întregime inspirat din cronica lui Thuróczius. Mai mult: se poate spune că e o versificare liberă a capitolului mai sus prezentat de noi, după menționata cronică.

Astfel, Révai povestește la fel cum Arpad a trimis un sol în recunoaștere în țara de la Dunăre, ca să cerceteze îndeaproape locurile:

„. . .Solul a ajuns la Dunăre,
A privit pămîntul și iarba,
A gustat și apa Dunării,
Și el a socotit că-s bune. . ." [152]

Pe urmă, el a mers la suveranul acelei ţări, care i s-a arătat binevoitor, ospătîndu-l cu generozitate. Solul însă nu-şi uită misiunea sa principală, care era de esenţă pur mistică:

„...Solul a plecat în grabă de acolo.
El a cerut o ploscă,
A umplut-o cu apă din Dunăre
a mai cerut îndată pămînt şi iarbă..." [153]

Apoi, după ce a dus cele trei mostre lui Arpad, acesta — exact ca la Thuróczius — a trimis un cal alb cu şeaua şi frîul de aur, ca dar, principelui slovac,[154], care l-a primit foarte bucuros, nebănuind cu ce gînduri ascunse i l-au dăruit ungurii. Urmează ultimatul lui Arpad: el trimite trei soli la principe, ca să-i ceară să cedeze ungurilor ţara sa[156], din care aceştia primise deja cele trei simboluri ale dreptului de stăpînire asupra ei şi anume apa, pămîntul şi iarba.[154] În fine, după refuzul principelui are loc marea bătălie, din care Arpad iese biruitor şi ocupă ţara de la Dunăre...[157]

Precum vedem, Révai reproduce în versuri, pînă-n cele mai mici detalii, povestirea cronicarului Thuróczius.

Poemul lui Révai Miklós e precedat de patru distihuri latineşti şi de două catrene ungureşti alcătuite din versuri lungi. În poezia latină, este ironizat poporul slovac, al cărui suveran s-a lăsat aşa de uşor păcălit de „hunul cel şiret" [158]; iar poezia maghiară — preludiul poemului — ironică şi ea, arată de asemenea cît de crunt s-a înşelat regele slovac, primind în dar de la unguri o iapă albă:

„...Ungurii i-au oferit-o regelui slovacilor;
În schimbul ei *i-au răpit şi pămîntul, şi apa, şi iarba ţării.*
Astfel a luat sfîrşit stăpînirea slovacului,
Cu preţul unei biete iepe!" [159]

În pragul secolului al XIX-lea, la 1804, istoricul ungur Szirmay spunea: „Vechii sciţi şi ungurii aveau obiceiul să vorbească în chipul cel mai alegoric cu putinţă şi în parabole..." [160] În acelaşi paragraf, el îşi ilustrează această afirmaţie cu următorul exemplu din istoria poporului maghiar: „...însă ungurii, după ce au trimis lui Sviatopulk, regele marahannilor drept daruri nişte cai albi, [161] *au cerut de la el pămînt, iarbă şi apă şi dobîndindu-le, i-au ocupat ţara...*" [162]

Atît Révai, cît și Szirmay au avut ca sursă principală cronica lui Thuróczius. S-ar părea că Révai nici n-a cunoscut povestirea vechiului cronicar anonim. În orice caz, ceea ce avem dreptul să afirmăm în mod sigur, e că el n-a avut-o deloc ca model. Nu putem spune același lucru depre Szirmay, care pare a se fi inspirat din ambele surse. În adevăr, pe de-o parte îl întrezărim la dînsul pe Thuróczius în cele trei simboluri; iar pe de-alta, pe secretarul anonim în faptul că Szirmay spune despre unguri c-au dăruit lui Sviatopulk mai mulți cai[163], nu unul singur ca la Thuróczius. Constatăm apoi că, la Révai ca și la Szirmay, suveranul țării de la Dunăre nu este Salanus ca la cronicarul anonim[164], ci Sviatopulk. Deci ambii s-au orientat în această privință tot după Thuróczius.

Deși acești doi scriitori moderni nu aduc nimic nou în legătură cu ritualul simbolic, pe care-l urmărim — și nici nu puteau aduce dealtfel — ceea ce prezintă interes e că ei au contribuit nu puțin, mai ales Révai, la rechemarea și reîmprospătarea în conștiința maselor largi unguresti a vechei legende despre întemeierea statului maghiar pe țărmul Dunării.

Ne putem întreba însă: de unde a cunoscut Thuróczius simbolul *pămînt*, care nu există în cronica anonimă din secolul al XII-lea și care — sub nici un motiv — n-ar putea fi suspectat că este o plăsmuire elucubrată de acest cronicar? Mai exista oare vreo amintire a menționatului simbol în tradiția orală de la sfîrșitul evului mediu? Din această sursă vie să fi luat act de el Thuróczius? Sau, ceea ce pare mai verosimil, îl va fi puizat el din vreun izvor scris? Iată enigma, pe care noi n-am putut-o dezlega. Fapt absolut sigur însă este că, la unguri, ne sînt atestate trei simboluri ale ritualului nostru: *pămîntul, iarba* și *apa*.

d) Analiza ritualului maghiar în cadrul etnologic și reflecții deductive asupra originii sale

Existența în datina medievală maghiară a elementelor *pămînt* și *apă* ni-i clasează pe unguri alături de popoarele antice din sud-vestul Asiei, în special alături de medo-perși și de asiro-babiloneni.

Pe de-altă parte, *iarba* ni-i circumscrie grupului de popoare europene, antice și medievale — cu deosebire al celor din occidentul continentului — la care iarba, precum am arătat anterior era un simbol favorit, reprezentînd o proprietate funciară particulară[165] sau chiar o țară întreagă.[166]

Așadar, constatăm că *practica de care s-a folosit ducele Arpad constituie un foarte interesant sincretism între uzul vechi asiatic și între uzul european antic și medieval.*

În adevăr, ritualul arpadian are comun cu cel al popoarelor Asiei antice elementul tipic asiatic al apei; iar după Thuróczius, are comun și pămîntul. Deci el se identifică întru totul cu practica asiatică.

În același timp, însă, el și-a apropiat de la națiunile Europei iarba, simbol necunoscut asiaticilor, care la europeni apare deseori ca un substitut al pămîntului.

După noi, este incontestabil că *vechii unguri aveau, între obiceiurile lor strămoșești, aceeași tradiție a simbolului îngemănat — pămînt + apă — ca și medo-perșii și asiro-babilonenii, încă de pe cînd se aflau în patria lor primitivă din extremul vest al Asiei. Venind însă pînă în inima Europei — unde s-au stabilit în cele din urmă — și străbătînd la început, cu războaiele lor de cucerire, și o mare parte din occidentul continentului, ei au cunoscut acolo rolul de simbol al ierbii, pe care n-au întîrziat de a și-l însuși. Prin iarbă, ei au înlocuit uneori — ca în cronica latino-maghiară din secolul al XII-lea — elementul pămînt din străvechea lor tradiție asiatică. Dar sprijinindu-ne pe mărturia lui Thuróczius, sîntem îndreptățiți a conchide că ungurii au utilizat de asemenea frecvent iarba, concomitent cu pămîntul, ca simbol complet distinct de acesta.*

Așa explicăm noi practica arpadiană, amplu descrisă pe de-o parte de secretarul anonim al regelui Béla, iar pe de alta de către magistrul Johannes de Thurócz.

Făcînd aluzie la regiunile orientale, de unde veniseră ungurii, cronicarul anonim spune că Arpad pretindea c-ar fi dorit să compare iarba din ținutul Olparului cu cea din Sciția, ca să afle care-i mai de soi.[167] De asemenea, mai relatează el că ducele ungur pretexta c-ar fi vrut să guste apa de Dunăre, ca să vadă dacă este mai bună decît apa Donului.[168] Evident, de aici reiese că — în peregrinările lor din adîncul

imensei Sciţii spre centrul Europei — ungurii au făcut un lung popas undeva pe Don. Dar amintirea acestui însemnat fluviu din răsăritul continentului nostru, încă în secolul al XII-lea, implică desigur și conservarea motivului apei din ritualul asiatic în tradiţia orală a epocii. Facem o asemenea supoziţie, bazîndu-ne pe ipoteza că o bună parte din povestirile notarului lui Béla III au ca sursă această tradiţie.

Ceea ce se cuvine să mai relevăm în mod special, cu privire la locurile citate din cele două cronici latino-maghiare, e că *în nici un alt izvor nu ne apare atît de clar ca-n ele că expresia <a da pămînt și apă>, sau <a da iarbă și apă>, sau <a da pămînt, iarbă și apă> nu este nicidecum o simplă formulă figurativă, ci* — așa cum am atras atenţia chiar de la începutul acestui capitol — *ea trebuie înţeleasă „ad litteram", în sensul cel mai concret*: astfel, ducele Salanus din cronica anonimă a trimis în adevăr ungurilor, din ţara sa, două clondire cu apă de Dunăre și o sarcină de iarbă[169], care conform limbajului acestor simboluri — odată ajunse în mîinele lui Arpad — l-au privat apoi pe suveranul Panoniei de patria lui, devenită pentru totdeauna pămînt maghiar. La fel, și solul din cronica lui Thuróczius și din poemul lui Révai Miklós a luat într-o ploscă apă din Dunăre, precum și cîte o mostră de pămînt și de iarbă din ţara de pe malurile marelui fluviu, ca să le ducă supremei căpetenii a ungurilor.[170]

În fine, mai relatăm faptul deosebit de important că Thuróczius și numai el — precum am semnalat deja — ne descrie scena prezentării mostrelor simbolice suveranului maghiar de către sol, fiind faţă întregul său popor, reprezentat în special de oaste și de comandaţii ei. Asistăm la un ritual magico-religios și anume la ruga, pe care însuși Arpad o adresează divinităţii, pronunţînd-o ca pe o incantaţie asupra cornului umplut cu apă din Dunăre, în timp ce poporul în cor o însoţea cu întreita invocare a numelui lui Dumnezeu.

Descrierea unui astfel de ritual nu o mai întîlnim în nici un alt izvor: nici la popoarele europene și nici la cele asiatice.

Noi însă nu ne îndoim că în trecut a existat de asemenea o solemnitate rituală, care avea loc în momentul cînd solului poporului victorios i se înmînau mostrele simbolice de către căpetenia supremă a poporului învins, ca să le ducă su-

veranului său. E ceea ce am presupus deja în capitolul, unde e vorba despre varianta medo-persană a obiceiului în chestiune*.

§ 8. Consideraţii concluzive

Din toate faptele de folclor, pe care le-am trecut în revistă mai sus, la diferite popoare din Asia şi din Europa, reiese că *practica ce le este comună tuturora nu-i altceva decît un scenariu magic, care se serveşte de anumite simboluri: brazda ori bulgărele de pămînt sau un smoc de iarbă...* *A da ori a lăsa să ţi se ieie o asemenea mostră din ogorul tău, înseamnă înstrăinarea ogorului, care trece în stăpînirea celui ce a intrat în posesia acelei mostre. De asemenea, în mare, cînd căpetenia unei ţări* (împărat, rege, prinţ ...) *dă un bulgăre de pămînt sau un mănunchi de iarbă din ţara sa căpeteniei altei ţări, fie de bunăvoie, fie cel mai adesea constrîns de nevoie, în urma unui război fără succes, aceasta înseamnă — în conformitate cu aceeaşi mentalitate primitivă, magică prin excelenţă — că primul a dat ţara lui în stăpînire celui de-al doilea şi că astfel, el dimpreună cu toţi locuitorii ţării au devenit din clipa aceea supuşii acestuia din urmă.* E tot una cu <a închina steagul> sau <a pierde steagul> într-o bătălie, ca să ne servim de un alt simbol, care reprezintă ţara.

În ce priveşte apa — motiv necomun în practica eurasiatică examinată de noi, dat fiind că-n Europa nu-l aflăm atestat decît la unguri[171], care l-au adus cu ei din Asia, ca pe o veche moştenire strămoşească — ea este specifică popoarelor asiatice. Faptul acesta are, după părerea noastră, un substrat eminamente climatologic. În regiunile din sud-vestul Asiei, care cunosc călduri excesive şi care sînt frecvent bîntuite de secetă, iar unele din ele au în sînul lor şi deşerturi, apa este un element vital de cea mai mare însemnătate, putînd egala sub aspectul simbolic pămîntul, în ritualul nostru. În Europa însă, a cărei climă este mai fericită şi unde lipsa apei nu e simţită ca în Asia, era natural să nu i se acorde acesteia aceeaşi importanţă, iar întreaga atenţie să se concentreze asupra pămîntului şi vegetaţiei sale. Aşa explicăm noi de ce, în simbolica popoarelor europene, pămîntul

este cel ce a cumulat toate forțele vitale și a devenit elementul reprezentativ al acestora în riturile lor, cu deosebire în cele de esență agrară.

Referindu-ne acum la ritul ce constă în a purta brazda de pămînt — direct pe cap sau în traistă — de-a lungul hotarelor unui teren, de către martori sau chiar de către reclamant, el are, pe plan magic, semnificația că stăpînirea reclamantului se extinde pretutindeni între acele hotare, pe care le-a străbătut purtătorul brazdei.

În legătură cu această practică, mai trebuie să amintim și aspectul ei magico-religios de ordalie, care are la bază antica apoteozare a pămîntului. Acea purtare continuă a brazdei, pe cap, pe spate sau pe umeri, prezintă caracterul unui teribil memento pentru purtători, spre a se feri de fals și de minciună la indicarea hotarelor, întrucît pămîntul divinizat stă gata să se răzbune acoperindu-i.

Evident, la un astfel de memento — reprezentat magic într-o formă sensibilă atît de înfricoșătoare — nu mai era nevoie de nici un fel de jurămînt, dat fiind că pedeapsa grozavă, ce-i amenința pe martori la fiecare pas, întrecea ca forță de determinare orice jurămînt.

Am adus atestări documentare de la ruși[172] și cehi[173] că martorii mincinoși mureau adesea pe hotarul nedrept în timp ce-l străbăteau, ceea ce era interpretat de către popor ca o pedeapsă divină. De asemenea, am relatat că, la români, martorii erau cuprinși de spaimă, cînd li se propunea de către boierii hotarnici să arate limitele terenului în litigiu, mergînd de-a lungul lor tot timpul cu brazda pe cap.[174] Ei manifestau o preferință mare pentru jurămîntul simplu.

Pe de altă parte, am văzut că, la bulgari, se recurgea la purtatul pe hotar a brazdei pusă în traistă și atîrnată de gît, în loc de jurămînt.[175] De ce? *Tocmai pentru că ritualul acesta era socotit de popor cu mult mai puternic decît jurămîntul.*

Nu încape deci îndoială că *ritualul în chestiune, la origine, a existat în forma cea mai pură, fără nici un amestec cu elemente străine.*

Dacă totuși la, români și la alte popoare, s-a grefat pe străvechea practică și jurămîntul, aceasta a avut loc desigur la o dată mai tîrzie și anume atunci cînd sensul datinei în-

cepuse a se eclipsa și în consecință ca nu se mai arăta așa de eficace ca în trecutul mai îndepărtat.

În afară de aceasta, *mai trebuie să avem în vedere și faptul că paralel cu ritualul respectiv, jurămîntul de asemenea exista ca un act religios de sine stătător — fiind săvîrșit în biserică sau chiar pe terenul în litigiu — și că prin urmare o contaminare a lui cu practica purtării brazdei pe hotar era iminentă, mai ales că judecătorii urmăreau un maximum de eficacitate a procedeului aplicat martorilor, spre a ajunge într-un mod mai sigur la revelarea adevărului în materie de hotărnicire.*

NOTE

1. Cf. mai sus, p. 43, nota 40.
2. Cf. mai sus, p. 42.
3. Cf. mai sus, p. 44.
4. Cf. mai sus, p. 46–47.
5. Frazer, *The magic art*, vol. I, p. 174 (cf. ciclul : *The golden bough*.).
6. Frazer, care a studiat amplu și cu o remarcabilă competență diferitele specii ale magiei, ilustrîndu-le cu variate exemple — luate cu precădere de la popoare în stare de natură — constată că „cel mai familiar exemplu de magie contagioasă e simpatia magică presupusă a exista între un om și vreo porțiune separată de persoana sa, precum sunt *părul* și *unghiile* lui, astfel încît oricine posedă păr uman sau unghii, poate exercita voința lui de la orice distanță asupra persoanei de la care au fost tăiate. Această superstiție e răspîndită în toată lumea." Frazer, *Op. cit.* I, p. 175 ; cf. și idem, *Taboo and the perils of the soul*, p. 267 sqq. Frazer dă și numeroase alte exemple de lucruri inițial unite, iar apoi separate, care — după modul de a gîndi al primitivilor — cad în raza aceluiași principiu magic : sîngele, saliva, cordonul ombilical, placenta etc. Cf. *The magic art*, vol. I, pp. 182–205 ; *Taboo and the perils of the soul*, pp. 287–290.
7. S. Fl. Marian, în descrierea practicii magice, care însoțește un descîntec de „aruncătură", ne informează că vrăjitoarea descîntă hainele bolnavului și cămașa. E ceea ce transpare și în formula pronunțată, prin versurile unde e menționată cămașa sau prin apostrofele exorcizante adresate duhului necurat de către vrăjitoare, care face concomitent gesturi amenințătoare asupra hainelor cu toporul, cu furca sau cu cuțitul, vrînd să sperie duhul rău, ca să iasă din corpul bolnavului. Cf. Marian, *Descîntece poporane române*, pp. 18–27.

Frazer relatează un caz foarte interesant petrecut în Prusia orientală la începutul secolului al XIX-lea : Un hoț, care se dusese să fure miere, fiind surprins de proprietar, reușește să scape cu fuga ; însă în graba lui și-a pierdut haina în prisacă. Proprietarul, găsind-o, a bătut-o furios cu ciomagul. Cînd hoțul a aflat despre aceasta, a fost așa de tulburat, încît a căzut la pat și peste puțin timp a murit. Cf. Frazer, *The magic art*, vol. I, pp. 206–207.

8. Într-un descîntec oltenesc „de scrise“, care e un mesaj invocativ adresat noaptea — cînd e cerul senin — către steaua fetei sau a flăcăului, vrăjitoarea descîntă cu batista clientei ori a clientului ei. Cf. Danill Ionescu — Al. Daniil, *Culegere de descîntece din jud. Romanați*, p. 237.

9. Evident, vrăjitoarea poate acționa favorabil sau defavorabil asupra persoanei de la care posedă o haină sau o mică porțiune dintr-un veșmînt ori din corpul ei: unghii, păr etc.

10. Frazer, *Taboo...*, p. 272—273.

11. Cf. mai sus, p. 38 sqq.

12. Cf. mai sus., p. 43.

13. Cf. mai sus, p. 46.

14. Cf. mai sus, p. 46.

15. «...ὕδωρ καὶ γῆν...» — Menționăm, ca o curiozitate, că și în traducerea românească a lui Herodot — editată de Iorga, după ms-ul de la m-rea Coșula — aflăm în 9 locuri termenii formulei inversați, deci sub forma *„apă și pămînt“*. Evident, avem a face cu o inovație inoportună a traducătorului. Manuscrisul grecesc după care el a tradus nu putea prezenta o asemenea topică a cuvintelor. În toate celelalte locuri însă, traducerea respectivă redă fidel formula: *„pămînt și apă“*.

16. Cf. mai sus, p. 44.

17. Cf. mai sus, p. 47.

18. Cf. mai sus, p. 48.

19. Cf. mai sus, p. 45—46.

20. Cf. mai sus, p. 45.

21. Cf. mai sus, p. 41.

22. Cf. mai sus, p. 41.

23. Cf. mai sus, p. 41.

24. Iată o serie de documente, care ilustrează într-un mod deosebit de elocvent existența datinei în Moldova. Le vom cita în ordine cronologică:

1) Din mărturia hotarnică a moșiei Peresecina situată în ținutul Orheiului, de la a. 1602.IV.29 — pe timpul domniei lui Ieremia Moghilă — aflăm că proprietarii menționatei moșii, ne mai posedînd documente doveditoare a dreptului lor de stăpîni (fiindcă le arsese casa cu acte cu tot), boierii hotarnici au recurs la vechiul obicei al pămîntului, pentru a stabili dreptele ei hotare: „... noi am chemat pe toți răzeșii din Peresecina și pe megiași și i-am întrebat *cine poate lua jurămîntul și brazda în cap*. Ei au primit jurămîntul toți frații, fiii Grapinii — Toader, Ioan, și Nicolae — cari *luînd brazda în cap, mers-au cu noi și am căutat hotarele...*“ Boga, *Documente...*, II, p. 9.

2) În hotarnica satului Merenii, tot din ținutul Orhei, de la a. 1605.IX.5 din vremea lui Ier. Moghilă, stă scris că atît „jăluitorii“, cît și „megiașii“ își pierduseră actele doveditoare ale dreptului de stăpînire — primii, în urma jafului tătarilor, iar ceilalți „din prada cazacilor zaporojeni“ — și că boierii hotarnici s-au văzut nevoiți să se folosească de bătrîna datină, spre a ieși din impas: „... noi văzînd așa, i-am orînduit ca să-și aleagă oameni buni bătrîni, megiași, *să giure și să iei brazda în cap*... Și au giurat Ioan Harea..., Roșca... Vasile... Năstase... Andrei Ciolpan și Ivan Aramă... *au giurat și au luat toți brazda în cap* și au purces toți acești oameni de au cercat tot locul și toate semnele a ocinii de moșie a Merenilor...“ Apoi, documentul conchide: „... măcar că nu au avut jăluitorii la sini nici un

feliu di dovezi în scris, hîrtii sau urici pi această ocină a moșii Merenii, iară că cu adivăr au arătat. . . *au giurat și au luat brazdile în cap. . .*" Boga, *DB* II, p. 11—12.

3) Din mărturia hotarnică a satului Mașcăuți (țin. Orhei), de la a.1617. VIII.7, de pe timpul domniei lui Radu Vodă, aflăm că „jăluitorii" neavînd „drese" — fiindu-le pierdute în urma invaziei tătarilor — boierii hotarnici au făcut uz de vechiul obicei românesc: „. . . noi am poruncit *care parte vor putea giura și să iei brazda în cap.* Ei îndată *s-au pornit toți de au giurat dinpreună și jăluitorii primind brazda în capitele lor* și am purces de am mers pe und au știut ei. . ." Boga, *DB* II, p. 14.

4) Într-o scrisoare de mărturie din a. 1642, adresată domnului Moldovei — lui Vasile Lupu — de către diaconul Larion de Rătești și Harlton de Ingărești, în privința vechilor hotare ale moșiilor Petrecani și Urecheni, citim următoarele: „. . . așeà mărturisim noi cu sufletele noastre și *cu brazda în cap,* înaintea Mării Tale, milostive Doamne. . .„*Archiva ist. a României*, t. I, partea I, p. 24 nr. 26.

5) Prin scrisoarea din a.1645.VIII.24, Iași, semnată de vornicul D. Roșca, acesta recunoaște că — prin bună înțelegere cu egumenul de la Golia — a stabilit limitele moșiei sale învecinate cu cea a mînăstirii, după mărturia bătrînilor, care au străbătut hotarele arătate de ei cu brazda de pămînt pe cap: „. . . am adunat oameni buni și bătrîni, megiași de pe împrejur și am ales hotarul în sămni a satului Chipereștilor și a satului Tomeștilor de către hotarul satului nostru Cristești în ținutul Eșului și așa am socotit cu acei oameni buni, *carile au umblat cu brazdele în cap* și au pus piatră la fîntîna Mihalcei și de acolo în gios, la gura Văleii, am pus altă piatră. . .", Ghibănescu, *Isp. și zap.*, II_2, p. 85 nr. 51.

6) O copie din 1776, după o mărturie hotarnică din a.1660, prin care boierii însărcinați cu stabilirea hotarelor moșiei Todireni dau de știre domnului în ce chip au făcut ei hotărnicirea: „. . . deci am strînsu oameni buni și bătrîni și anume Ionașco Potan de la Șipote și Andrei Catarniță din Șătrăreni. . . și *le-am pus brazdă în capu și au purces pe gura Văii Spinilor* . . . pe matcă în sus. . ." Ghibănescu, *Isp. și zap.*, III_2, p. 138 nr. 87.

7) Evstratie Dabija Vv. — prin cartea sa din a.1665.VI.22, Iași — poruncește pîrcălabului Dubău al ținutului Cîrligătura să aleagă hotarele Avrămenilor, moșia văduvei lui Iordache spătar: „. . . iar voi să meargeți acolo și să stringeți oameni buni megiași și să socotiți și să căutați direasăle pre unde va spune uricul tîrgului *de or mearge oameni cu brazda în cap,* pre aceale seamne pe acolo să fie hotarul. . ."

Ghibănescu, *Sur. și izv.*, IV, p. 51 nr. LVIII.

8) Documentul de la Duca Vodă, din 1669.XII.20, Iași — care are de obiect judecata procesului lui Grigoraș Cîrlig cu spătarul Toderașco Iordachi, pentru hotarul moșiei Oncăuți din ținutul Hotinului — arată că domnul a dat dreptate lui Cîrlig, bazîndu-se pe mărturia unui bătrîn ce a purtat brazda pe cap, dealungul hotarului arătat de el: „. . . *Vasile cel bătrîn. . . de au luat brazda în cap* și i-au zis *pre unde știe cu sufletul lui că iaste drept, pre acolo să margă. . .*" Ghibănescu, *Sur. și izv.*, IV, p. 62 nr. LXVIII.

9) În mărturia hotarnică a statului Tribisăuți din țin. Hotin, de la 1670.X.16, prin care se delimitează moșia spătarului Toderașcu, citim următoarele: „. . . De acolo, de la a doua movilă, *am pus brazda în cap unui om anume lui Gheorghie, carele zicea cu toții că știe pe unde iaste hotarul. . .*"

Iar mai departe: „. . . s-au pus o piatră mai la vale de la cea movilă, *de unde s-au luat brazda în cap. . .*" Cf. Boga, *DB*, II, p. 26–27.

10) În mărturia hotarnică a satelor Vasilcăuți (moșia lui Miron Vornicul) și Cobălcinu (moșia lui Alexandru Buhuș, pîrcălabul de Hotin) din ținutul Hotinului, de la 1670.XI.6, boierii hotarnici spun: „. . . am strînsu oameni buni den susu și den giosu den megiiași anume Căpotici căpitanul și Cemărtan căpitanul. . . și Procop stegarul. . . Tămaș chihaia. . . și *Duha cel bătrîn den Mihălcăuți, carele au mărsu cu brazda în cap* și au mărturisitu și alți megiiași pre urma lui, ce sîntu mai susu scriși. Noi văzîndu că mărturisăscu oameni buni și *au mărsu cu brazda în cap, pre unde au fostu den vacu, pus-amu și stâlpi. . .*" Boga, *DB*, II, p. 28.

11) Hotarnica moșiei Cobila din 1720.V.30 — după o copie din 1819: „Tîrgoveții" din Dorohoi au înaintat plîngere contra spătarului Stroici, care le-a impresurat un teren al orașului cu hotarul moșiei Cobila. Boierii hotarnici, lipsindu-le actele necesare, l-au întrebat pe spătarul Stroici: „lăsa-s-ar să giure oameni bătrîni și *să meargă cu brazdă în cap pe unde mergŭ hotarăle?*

Și au primit Stroici spătar. . ." Apoi, hotarnicii spun mai departe: „. . . Deci am socotit și am ales șasă oameni din Dorohoiu și anume Ștefan Dărîescu, . . . etc. și au giurat acești oameni în biserică și *au purces cu brazda în cap și au pus un stâlpŭ de piatră în culmea dealului* și de acolo au purces la vale. . ." Cf. Iorga, *Studii și doc.*, V_1, p. 534–535, doc. nr. 17. Mai tîrziu, Ghibănescu reproduce integral textul publicat de Iorga (cf. *Sur. și izv.*, XII, p. 61 nr. XI) și tipărește și un altul, cu exact același conținut, din 1738.VIII.1 (*Sur. și izv.*, XII, pp. 2 și 41).

12) Prin documentul din a.1742.VII.7, Antioh Constantin Vv. confirmă „mișeilor" un teren în Iași, în urma cercetării hotarelor impresurate de diferiți negustori și a restabilirii lor, după mărturia unor bătrîni, cari — sub supravegherea a trei vornici de poartă, trimiși de Domn la fața locului — au arătat adevăratele hotare, săvîrșind vechiul obicei al pămîntului: „. . . și dintr-acești oameni, aflatu-s-au Maftei cel bătrînu și Ioniță Dănulescu și *au rădicatu cu sufletul lor și cu brazda în cap, cum adivărat, stâlpul acel de piatră, ce se pomenește mai sus, iaste mutatu. . .* Si Domnia me iarăși le-am poruncitu, dacă *au rădicatu acei oameni bătrîni cu sufletele lor și cu brazda în capu*, să meargă vornicii să mute stâlpu unde au fostu. Și pe porunca Domniei mele, au mers și iarăși au mai întrebatu pe acei oameni și *de isnoavă au rădicatu cu sufletile lor și cu brazda în capu.* Deci vornicii de poartă, încredințîndu-se întru acestu chipu, au mutat stâlpul unde au fostu. . ." *Uricariul*, vol. V, p. 313.

13) Un document din a.1754.III.3 — de la Matei Ghica Vv. — care confirmă lui Radul Racoviță vel logofăt satele Tătăranii și Childeștii din ținutul Vaslui, după hotărnicirea lui N. Tiron vornic de poartă, menționează de asemenea jurămîntul cu brazda în cap al unui martor: „. . . și măsurînd tot satul Tătăranii cu funie de 20 stînjeni. . . dintr-un boor vechiu ce este despre Milești, *ce au luat brazda* în cap Ioan Baciul și au giurat precum acel boor vechiu este hotar Tătăranilor. . ." Ghibănescu, *Sur. și izv.*, VIII, p. 357 nr. CCXLVIII.

25. Citām aici, spre exemplificare, cîteva documente referitoare la hotărnicirea de moșii din Oltenia:

1) Hotarnica din 1724.X.24, pentru moșia Bălcești a consilierului împărătesc Ilie Știrbei, ne atestă că cei 12 boieri hotarnici au dat martorilor

să poarte trăişti cu pămînt: „Deci nici pe atîta neputîndu-ne odihni, *am dat şi trăişti cu pămînt la oameni bătrîni dimprejurul locului*, cari au ştiut, anume Vlăduţul Comănescul şi Drăgan şi Ion Bălcescul şi i-am pus de au mărturisit înaintea noastră cu sufletele lor şi cu dreptate cum că este Negrişoara cea despre Ciocade, iar cea de pîn Anini se chiamă Scursura-Aninilor, iar nu iaste Negrişoara." Al. Ştefulescu, *Gorjul istroric şi pitoresc*, p. XXXVIII.

2) O altă hotarnică, din 15.III.1761, care cercetează pricina dintre C. Brăiloiu şi C. Rovinaru şi C. Roşianu pentru hotarul moşiei Roşia, ne face cunoscut că boierii hotarnici au dat martorilor trăişti de pămînt: „. . . încă şi *alţi patru oameni luînd trăişti cu pămînt, de au mers pe unde au ştiut ei matca cea veche. . .*"

Ştefulescu, *Ibidem*, p. XXXVIII.

3) Din hotarnica de la 1780.XII.4, care stabileşte hotarul dintre Tălpăşeşti şi Teleşti, aflăm că moşnenii Teleştilor au spus că „la hotărnicia ot leat 1737/7245/, *au luat pămînt, în circă* bătrînii lor şi au arătat că hotarul le este pe Valea Muierii. Ştefulescu, *Ibid.*, p. XXXVIII.

4) Din hotarnica moşiei Domneşti, de la a.1761.V.5, aflăm că — la cercetarea litigiului de către boierii hotarnici Radu Socoteanu şi I. Fota Vlădoianu — „*au mers martorii cu trăiştile cu pămînt în cap arătînd hotarul. . .*" Cf. Aug. Pessiacov, *Schiţe din istoria Craiovei*, p. 62, nota 1.

5) În hotarnica moşiei Vladimirul, din 1784.VIII.8, figurează de asemenea martori, care poartă cu ei trăişti de pămînt: „. . . la acest pisc Suvelniţa, iar pusără pricină moşnenii din Busuioci, că este Piscu Suvelniţii mai la deal şi neputînd îndrepta pricina într-alt chip, *s-au învoit de au luat pămînt 12 oameni bătrîni, moşneni din Vladimir. . . şi au mers cu trăiştile cu pămînt* din Piscul-Suvelniţii la deal în culme pînă în obîrşia Sacotii şi s-au îndreptat sămnele tot cele bătrîne. . ." Ştefulescu, *Gorjul ist. şi pitoresc*, p. XXXIX.

26. Astfel, încă într-o hotarnică de la a. 1824, din Moldova, se pomeneşte acest obicei. Boierii hotarnici, însărcinaţi de Domnul Ioan Sandu Sturza să cerceteze împresurarea moşiei Hoceni din ţinutul Fălciului — a postelnicului Dumitrache Beldiman — de către moşia vecină Futileştii-de-Jos, ştiau că: „. . . la alegerea părţilor răposatului boier, vornic Beldiman din hotarul Hocenilor, *un om ar fi luat brazda în cap, arătînd hotarul Hocenilor. . .*" Ghibănescu, *Isp. şi zap.*, vol. VII, p. 178 nr. CXXXVII.

26' Astfel, dintr-un document de la Vasile Lupu, din 1635.VI.28 — avînd de obiect judecata procesului de hotar dintre Tănasie, vornic de gloată şi călugării mînăstirii Hangu — aflăm că cei patru boieri hotarnici, trimişi de domn la faţa locului:

1) „au ales 12 oameni buni, slugi domneşti şi preoţi şi diaconi şi *au vrut să le aşeze şi brazde pe capetele lor*, pentru ca să arate, ei cu sufletele lor pe unde e hotarul acestei selişti şi pe unde umbla el în zilele lui Radu Vv.

Iar aceşti oameni buni n-au vrut să ia brazde pe capetele lor, totuşi au spus adevărul. . ."

(«...а тиҲ люди добриҲ неҲотѣш вьзѧти борозди на главы им, нъ повидали право...»)

Ghibănescu, *Sur. şi izv.* III, p. 275 nr. 159.

2) Apoi, într-o scrisoare către Domnul Vasile Lupu, din 1635.VII.4, a boierilor hotarnici însărcinaţi cu cercetarea hotarului moşiei Şendriceni

a comisului Lupul Talpă, aceştia îi fac cunoscut refuzul martorilor de a pune brazdă pe cap, însă acceptarea lor de a arăta hotarul numai sub prestare de jurămînt : „. . . Deci noi, milostive Doamne, *vrut-am să aleagem nişte oameni buni bătrîni, să-i giurăm şi să le punem brazdă. . .,* cari vor şti cu sufletele lor pe unde sîntu aceale seamne, *iar ei n-au vrut* şi s-au tras la Măria Dumitale. Deci noi le-am dat dzi înaintea Mării Dumitale şi am mărsu cu acei oameni buni de ne-au arătat aceale seamne. . ." Ghibănescu, *Sur. şi izv.* XIV, p. 17. nr. XX.

3) O hotarnică din 1704.XI.29 a lui Bejan Hudici vornic de gloată şi a lui Ion Abăza, pentru partea de loc din hotarul oraşului Bîrlad — vel vistierului Ion Paladi — ne ilustrează un caz interesant, cu martori falşi, cumpăraţi de proprietar, care refuză, de frică, să ia brazda pe cap, fiind conştienţi de vinovăţia lor. Cînd boierii hotarnici le-au spus că : „de vreme ce ştiu bine hotarul pe unde esti, *să ia brazda în cap şi pe unde or mergi ei, pe acolo om pune hotar. Ei, văzînd aşa, n-au vrut,* ci au spus drept cătră noi că pe unde a mergi Călin, pe acolo esti hotarul. . ."

Călin e martorul cinstit, adus de bîrlădeni. El cunoştea bine hotarul, fiindcă locuise mult timp în apropiere. Datorită lui, s-au dovedit mincinoşi martorii marelui vistier, care a pierdut procesul. Ghibănescu, *Sur. şi izv.* VIII, p. 34 nr. XXXI.

27. Ghibănescu, *Ibidem,* vol. XII, p. 17, nr. XI.

28. Un asemenea caz este ilustrat de hrisovul lui „Neculai Vodă" Mavrocordat, din 1715.XII.9, prin care se delimitează moşia Şendriceni a clucerului Albotă, ale cărei hotare sunt contestate de mai mulţi dorohoieni, ce aveau case ilegal aşezate chiar pe terenul lui Albotă. Ca să-şi salveze casele şi gospodăriile, ei au recurs la uzul tradiţional al purtării brazdei pe cap, arătînd un hotar fictiv, care le convenea lor, în speranţa că astfel îi vor putea convinge pe boierii hotarnici. Actele clucerului însă indicau foarte clar hotarul, cu toate semnele lui caracteristice, aşa că infracţiunea orăşenilor a fost uşor descoperită, dîndu-se cîştig de cauză lui Albotă : „... Însă acmu *tîrgoveţii. . . văzîndŭ că,* precum scrie direasele lui Albotă, *li vor strica caseli şi i-ar scoate din Strahova,* neavînd ei nici-o scrisoare în mînă, *cu lăcomie neşocotită au luat brazdă în cap şi au mers peste pârăul Strahovei. . .*" Hotarnicii, comparînd mereu indicaţiile orăşenilor cari purtau brazda pe cap, cu semnele înscrise în hrisovul domnesc al lui Albotă şi constatînd nepotriviri flagrante, şi-au dat seama de falsitatea mărturiei lor : „. . . şi au priceput acei boiari că *au luat rău tîrgoveţii brazda în cap, pentru ca să împresure locul Şendriceanilor, ca să nu li se strice casăle...*" Ghibănescu *Sur. şi izv.* XIV, p. 35 nr. XXXIV.

29. »Кога ще определят междите между ниви, съседни ниви или селски землища [мери], свидетелите и псемните лица, които сѫ повикани, за да посочат сѫщинските граници, някога не сѫдавали клетва ; вместо клетва е служила една торба напълнена с земля и окачена на шията ; сѫ тъй окачена на шията торба сѫ определяли и посочвали междата. И тева определяне се считало за свето.« Д. Маринов, *Народна вяра* — сб. ну XXVIII, р. 37.

30. Cf. mai sus, p. 63.

31. Motivul uciderii bătrînului martor de către turci nu are nimic comun cu datina ; ci trebuie privit ca un reflex al resentimentelor poporului sîrb faţă de barbarii ocupanţi ai ţării lor.

32. «Кад је постављана међа између атара села Железника и Остружнице, каже, да је Турчин који је био судија, метнуо једноме старцу бус земље на главу, те овај онда пређе и покаже границу, па кад довде дође, убију га Турци ту, и од тада остане граница овуда.» С. Тројановић, *Главни српски жртвени обичаји*. — Cf. Српски етн. Зб. XVII (1911), p. 66.

Trojanović a reprodus legenda, pe care a publicat-o, fără nici-un comentar, A. Bogić în cadrul articolului său „Opis Vračarskog sreza", apărut în revista Гласник XIX, p. 135.

33. Cf. *op. cit.* — Српски етнографски Зборник XVII, p. 67.

34. Păstrat în biblioteca publică din Leningrad.

35. «...дьрьнь въскроущь на главѣ покладаѫ присѧгоу творить.» Miklosich, *Lexicon PGL*, p. 179, s.v.

36. El spune: „agi videtur de iure iurando, ubi *actor limites circumibat, pugilo cespitis capiti imposito.*" Miklosich, *Ibidem.*

37. Cf. Miklosich, *Lexicon PGL*, p. XI s.v. Greg.-Naz.

38. O origine similară are și rom. *țară* (<lat. terra), care a avut la început la fel sens dublu, numai că de la un timp acest apelativ s-a specializat în denumirea întregului teritoriu locuit de un popor, pe cînd ideea generală și de ordin pur fizic a rămas să fie exprimată prin s.n. *pămînt* (<lat. pavimentum).

39. Cf. Б. Петрановић, *Српске народне пјесме из Босне и Херцеговине*. Београд, 1867 — p. 198 nr. 20 v. 112.

De la citata expresie a luat naștere și apelativul neutru: по̀дру̑чје = „Land und Leute, worüber man zu befehlen hat; quod sub potestate est": «у његову подручју» — Vezi Vuk Karağić, *Srpski Rječnik*, p. 541 s.v. Cf. aici și apelativele: по̀дручни̑к m., по̀дручница f. = „der, die Untergebene"; „subiectus, subjecta".

Cf. și Daničić *Rječnik* II, p. 340, unde în afară de „područnik", îl aflăm și pe adj. подьроучьнь, tot cu înțelesul de „subiectus".

Vezi de asemenea urarea, care e în uz, la sîrbi, cînd se-nchină cu paharul în sănătatea cuiva: «За свега подруја твога!» Cf. Vuk Kar. *Rječnik*, s.v. „područje".

40. „В старину на Руси, вместо обыкновенной присяги, долгое время в спорных делах о земле и межах употреблялся юридически — признанный обряд хождения по меже с глыбою земли: один из тяжущихся клал себе на голову кусок земли, вырезанный вместе с растущею на ней травою на самом спорном поле, и шел с ним по тому направлению, где должна была проходить законная граница; показание это принималось за полное доказательство." А. Афанасьев, *Поэтическия воззрения Славян на природу*, (Москва, 1865), p. 147.

41. Remarcabil cărturar — cu preocupări de predilecție istorice, în afară de cele teologice — care a trăit între anii 1767—1837.

42. Publicată în periodicul Вѣстникъ Европы XIII/1813г/, p. 28 sqq.

43. «... и в том [споре] им [тяжущим] дан суд и с суда им учинена вера, и ответчик Окинфенко дал истцу Олешке на душу. И Олешка, положа земли себе на голову, отвел той пожне межу.» Cf. Афанасьев, *ПВСП* I, p. 147—148.

44. «... И с суда дана им вера, и ответчик Ерофеенко в том дал на душу старцам и слугам (служкам); и монастырской служка

Пронька Михайлов, положа земли на голову, ту спорную землю обшел, и межу им вперед учинили, куда шел Пронька Михайлов.» Афанасьев, *ПВСП* I, p. 148.

45. Макаров, *Древния и новыя божбы...* — Труды общ. ист. древн. росс., ч. IV, T. I, p. 197. Cf. apud Berechet, *Simb. jurid.*, p. 7.

46. Соколов, *Суд:я — Земля — Сборник нар. юрид. обычаев* T. I (1878), p. 18 — in : Зап. имп. русск. геогр. общ. по отд. этногр. Cf. ap. Berechet, *Simb. jur.*, p. 7.

47. *Ibidem.*

48. «... один простолюдин, оспаривая принадлежность луга, вырезал дернину, положил ее на голову, и оградясь крестом, клялся перед свидетелями, что если право свое на покос он утверждает ложно, то пусть сама мать — родная земля прикроет его на веки.» Афанасьев, *ПВСП* I, p. 148.

49. Федотов — Чеховский, *Акты гражданской разрравы*, T. II, p. 323—325 №. 100. Cf. ap. Berechet, *Simb. jurid.*, p. 8.

50. *Акты относящиеся до юридическаго быта.* T. II, p. 453 №. 153. Apud Berechet, *Simb. jurid.*, p. 8.

51. Cf Афанасьев, *ПВСП*, т. I, p. 148.

52. «отводить землю по Пречистой..» *Уложение* — гл. X, стат. 236—237. Apud Афанасьев, *Op. cit.* ., I, p. 148.

53. Cf. Иван Посошков, *Сочинения.* 1842, p. 193 — ap. Berechet, *Simb. jurid.*, p. 8.

54. „. . . cum cespite terrae capiti superimposito. . .“ — cf. J. Grimm, *DR* I, p. 166.

55. K. Weinhold, *Schwur unter dem Rasen* — cf. ZVVk. III, p. 224.

56. *Ibidem.*

57. Cenĕk Zíbrt, *Přisaha mezní v hrobu nebo pod drnem* — cf. *ČL* VI, p. 265 sqq. Zíbrt a aflat documentul respectiv în cartea lui Jakub Menšík, *O mezech, hranicích a rozepři mezní. . .*, Praha, 1600.

58. Nobilii nu jurau în groapă, ci deasupra ei, ridicînd două degete — indexul și medianul de la mîna dreaptă — către soare în timp ce pronunțau jurămîntul.

59. Tot din cartea lui Menšík mai sus citată.

60. Cf.*ČL* VI, p. 267 : în această gravură, sînt clar reprezentate diferite aspecte ale unei judecăți de hotărnicie la cehi, în secolul al XVI

61. Jan Nedoma, *Spor o meze i přisaha v hrobě* — cf. *ČL* XI, p. 242.

62. „. . . sub qua arbore pyri, praedicti Thomas et Michaël Chápy, discalceatis pedibus, resolutis cingulis, *glebam terrae super capita sua ponendo*, ut moris est, super terram iurare, iurassent in eo : ut ipsa terra, quam reambulassent et praedictis metis a primis usque novissimas sequestrassent, terra possessionis ipsorum Polianka sit et ad eandem pertineat. . .“ Cf. Antonius Szirmay, *Notitia topographica, politica inclyti comitatus Zempliniensis*, Budae, 1803 — p. 273, §266.

63. Cf. J. Grimm, *DR* I, p. 166. Cum Grimm este sursa, după care au luat cunoștință oamenii de știință din diferite țări despre citatul document, toți fără excepție — influențați de savantul german — au considerat obiceiul drept unguresc.

64. J. Grimm, *Ibidem.*

65. Cf. C. Wurzbach, *Biographisches Lexikon.* Teil XLII, p. 194.

66. „. . . Polyánka *pagus slavicus*, catholicae religionis. . .“ Cf. Szirmay *Notitia topographica. . .*, p. 273.

67. K. Weinhold — cf. *ZVVk*, III, p. 224.

68. Cf. *Korrespondenzblatt des Vereins für siebenbürgische Landeskunde*, VI, p. 49 — ap. Weinhold, *loc. cit.*

69. Weinhold — *ZVVk*. III, p. 224.

70. Cf. *ZVVk*. III, pp. 103—107.

71. Cf. extrasul din „Revista pentru istorie, arheologie și filologie" vol. XVI. (Din păcate, studiul acesta abundă în erori tipografice, multe din ele derutante pentru cititor, care nu se poate bizui pe aparatul științific al autorului).

72. Cf. *Simbolica juridică*, Iași, 1930.

73. „Jurămîntul cu brazda în cap", pp. 23—24 și 26.

74. J. Grimm, *DM* I, p. 207.

75. „fiindcă naște (produce) cereale" — Cf. M. Ter. Varro, *De lingua latina*, lib. V, cap. 64.

Același lucru îl spune și Cicero, desigur, sub influența lui Varro: „a gerendis frugibus, CERES tamquam GERES casuque prima littera immutata." („de la nașterea cerealelor, CERES e tot una cu GERES, dat fiind că prima literă a fost schimbată.") Cf. Cicero, *De natura deorum* II, 26, 67.

76. «... καὶ τοὺς Ἕλληνας δὲ ταύτην παραπλησίως Δήμητραν καλεῖν βραχὺ μετατεθείσης διὰ τὸν χρόνον τῆς λέξεως· το γὰρ παλαιὸν ὀνομάζεσθαι γῆν μητέρα...»

Diodorus Siculus, *Bibl. hist.*, lib. I, cap. 12 §4.

77. «Γῆ μήτηρ πάντων, Δημήτηρ πλουτοδότειρα.»

Cf. Diodorus Siculus, *Ibidem.*

78. Cf. M. Terentius Varro, *De lingua latina*, lib. V, cap. 64. Vezi și Barn. Brissonius, *De formulis* — lib. I, cap. LXXI, p. 39. În acest capitol, intitulat „*Deae, matres vocatae*", Brissonius vorbește amplu despre TERRA MATER, citînd o serie de autori latini, la care se întîlnește această formă de apoteozare: Titus Livius, Suetonius, Macrobius, Arnobius.

79. <ags. Ordāl (<mlat. ordalium — fr. ordalie) = Godes Ordāl /nhd. Gottesurteil — dei judicium/, cu omiterea genitivului *Godes*, care se subînțelegea. Azi, în limba germană, e în uz numai forma plurală: die *Ordalien*. Cf. J. Grimm-W. Grimm, *DWb*., Bd., VII, col. 1316 s.v. Ordal; Fr. Kluge, *Etym. Wb. der deutschen Sprache*, p. 646 s.v. Urteil.

80. J. Grimm este primul, care a scos în evidență universalitatea ordaliilor, ilustrînd-o cu numeroase și variate exemple din Europa și din alte continente. Cf. *DR* II, p. 563 sqq.

Vezi și G. Glotz, *Etudes sociales et jur. sur l'antiquité grecque*, p. 69 sqq.

81. Kovalewsky, *Coutume contemp. et loi ancienne*, p. 402—403.

82. Lévy-Bruhl, *La mentalité primitive*, p. 244 sqq.; cf. și: W. Williamson, *Melanezia* — Народы Мира, pp. 190—192.

83. Kovalewsky, *Coutume contemp.*, p. 398.

84. Glotz, *L'ordalie dans la Grèce primitive*, Paris, 1909: idem, *Etudes sociales et juridiques sur l'antiquité grecque* — cf. aici, cap. II, pp. 69—97, intitulat: „*L'ordalie*".

85. J. Grimm, *DR* II, pp. 563—604.

86. „*Judicium ferri candentis*" — cum era denumită de obicei această probă în documentele juridice medievale, redactate în limba latină.

87. „*Judicium ignis*".

88. Aceste două prime probe, mai sus citate, sînt admirabil ilustrate, la grecii antici, de tragedia *Antigona* a lui Sophocles: Una dintre santinelele, care străjuiau corpul lui Polynice — cel osîndit ca trădător să rămînă neînhumat, pradă fiarelor și păsărilor — povestește regelui Creon cum ei au aflat în zorii zilei cadavrul înmormîntat prin ritul simbolic al presărării de țărînă pe el. Spre a se dezvinovăți pe sine și pe ceilalți paznici, spune: „*Eram gata să ridicăm cu mîinile fiarele înroșite și să ne tîrîm prin foc* și să ne jurăm pe zei, că nici nu am făcut noi nimic, nici nu am știut cine a pus la cale lucrul acesta și nici cine l-a înfăptuit. . ."

(„Ἦμεν δ'ἕτοιμοι καὶ μύδρους αἴρειν χεροῖν
καὶ πῦρ διέρπειν, καὶ θεοὺς ὁρκωμοτεῖν
τὸ μήτε δρᾶσαι μήτε τῳ ξυνειδέναι
τὸ πρᾶγμα βουλεύσαντι μήτ' εἰργασμένῳ.")
Σοφοκλέους 'Αντιγόνη, vv. 264—267.

89. „Judicium aquae ferventis" sau „j. ahenii" sau „j. caldarii".

90. Între variantele acestui tip, o mai menționăm și pe cea la care, în loc de apă, se făcea uz de ulei clocotit (cf. Kovalewsky, *Coutume contemp.*, p. 403) sau de rășină topită (cf. Frazer, *Balder the beautiful*, vol. I, p. 511).

91. „J. aquae frigidae".

92. „J. pugnae" sau j. duelli" sau „j. campi".

93. „Judicium crucis".

94. „Judicium offae".

95. Cf. Kovalewsky, *Coutume contemp.*, p. 400.

96. Lévy-Bruhl, *La mentalité primitive*, p. 245 sqq.

97. „Das Bahrgericht" — cf. J. Grimm, *DR* II, pp. 593—596.

98. L. Săineanu, *BR*, pp. 27, 432, 566, 577; Ispirescu, *BR* (ed. 1939), p. 140: basmul „Prislea cel voinic și merele de aur".

99. Ispirescu, *BR* II (ed. 1939), p. 134: basmul „Pasărea măiastră".

100. Șăineanu, *BR*, pp. 417—551.

101. I. G. Sbiera, *Povești și poezii pop. rom.* (ed. Buc. 1971), p. 118: basmul „Tei-Legănat, Sfarmă-Piatră. . ."

102. Cf. mai sus, p. 103. Vom mai cita aici încă o mărturie documentară, din care reiese același fapt. E o carte de judecată de la 1777 — din timpul lui Gr. Alex. Ghica — avînd de obiect procesul pentru stabilirea hotarului dintre Biserica Armenească și Biserica Albă din Roman. Armenii, care impresuraseră o parte din terenul Bisericii Albe, se prevalează de argumentul că, la un proces ce avusese loc mai înainte: „. . . tîrgoveții moldoveni. . . *au fugit și n-au șezut față să ia brazda în cap*. . ." Cf. Episc. Melchisedec, *Chronica Romanului*. Partea II, p. 102.

103. Cf. mai sus, p. 67—68.

104. Cf. ibidem.

105. „. . . hrob vykopán byl, týž sedlák do košile svlečen, pobřislem opásán a *kus drnu na hlavu postaveno* a s tím jednou nohou v hrobě stojíc a druhou na hrobě klečíc, přísahu vykonal, kterou jemu písař radní z Načeradce četl, a ještě tý nevykonal, zčernal a umřel, tu také v tom hrobě pochován jest byl. Od té doby tomu poli *soudné* říkají. . ." V. J. Nováček, *Křivopřísežník na soudu mezním „pod drnem" náhle zemřel* — cf. *ČL* XIII, p. 179.

106. Иван Посошков, *Сочинения*, p. 193 — ap. Berechet, *Simb. jur.*, p. 8.

107. Cf. mai sus pasajul original în întregime: p. 103 nota 29, după Д. Маринов., Нар. вяра — СБ. НУ XXVIII, p. 37.

108. Cf. mai sus, pasajul original integral: p. 104 nota 43 după A. Н. Афанасьев, *ПВСП I*, p. 147.

109. Iorga, *Studii și documente* V_1, p. 535.

110. Cf. mai sus documentele de la pp. 99—103, notele 24—27.

111. Du Cange, *Glossarium ad scriptores med. et inf. latinitatis* t. III, col. 1523—1524, s. v. INVESTITURA.

112. „Per cespitem nude".

113. „Per herbam et terram".

114. „Per ramum et cespitem".

115. J. Grimm, *DR.* I, pp. 154—168.

116. Este varianta așa numită *Scotation* (de la grupul dialectal „altnordisch"): „welche darin bestand, dass ein wenig Erde aus dem verkauften oder verpfändeten Grundstück in den aufgehaltenen Rockschoss oder Mantel des neuen Erwerbers geschüttet oder geworfen wurde; das wies ihn in den Besitz ein." Cf. J. Grimm, *DR* I, p. 161.

117. „... Namque summum apud antiquos signum victoriae erat, herbam porrigere victos, hoc est, terra et altrice ipsa humo, et humatione etiam cedere..." — cf. Plinius, *Nat. hist.* XXII, cap. 4.

118. „quem morem etiam nunc durare apud Germanos scio." Plinius, *Ibidem.*

119. „*Herbam do* — quum ait Plautus — significat victum me fateor, quod est antiquae et pastoralis vitae indicium. Nam qui in prato cursu, aut viribus contendebant, quum superati erant, ex eo solo, in quo certamen erat, decerptam herbam adversario tradebant." S. P. Festus, *De verborum significatione* (ed. C. O. Müller), p. 99 s.v.

120. „... profecti simul in agrum, de quo litigabatur, *terrae aliquid ex eo, uti unam glebam, in ius in urbem ad praetorem deferrent: et in ea gleba, tamquam in toto agro, vindicarent...*" Cf. Aulus Gellius, *Noctes atticae* — lib. XX, cap. 10.

121. „... Sed postquam praetores, *propagatis Italiae finibus*, datis iurisdictionibus, *negotiis occupati, proficisci vindiciarum dicendarum causa ad longinquas res gravabantur*, institutum est contra duodecim Tabulas tacito consensu, ut litigantes non in iure apud praetorem manum consererent..." Cf. Aulus Gellius, *op. cit.* — lib. XX, cap. 10.

122. Papadopol-Calimachi, „Orig. dreptului în România" — rev. Lumina III, p. 16—17.

123. G. Missail, *Orig. legislațiunei rom.*, 13—14.

124. Cf. G. Popovici, „O scriere nouă asupra vechilor noastre așezăminte," (recenzie critică la cartea lui Blaramberg...) — Conv. Lit. XX, p. 670.

125. Cf. Popovici, *loc. cit.*, p. 670 sqq.

126. Cf. Mototolescu, *Jurăm. cu brazda în cap*, p. 27.

127. *Anonymi Belae regis notarii Historia Hungarica* — cf. *Scriptores rerum hungaricarum*, ed. Schwandtner, pars I; Popa-Lisseanu, *Izvoarele istoriei Românilor*, vol. I.

128. ung. Sajó.

129. Cetate fortificată, situată pe Tisa, unde își avea curtea ducele Salanus. După ea, era denumită și regiunea de cîmpie din jur.

130. „... peto de mea justitia unam particulam propter pecora mea, scilicet terram usque ad fluvium Souiou, et *insuper peto ab isto duce vestro*,

ut mittat mihi gratia ipsius duas lagunculas plenas aqua Danubii et unam sarcinam de herbis sabulorum Olpar, ut possim probare, si sint dulciores herbae sabulorum Olpar, herbis Scythicorum Dentumoger, et aquae Danubii si sint meliores aquis Thanaidis ?. . ." *Anonymi Belae regis not. Hist. Hung.* cap. XIV : *De Arpad duce* — cf. *SRH* ed. Schwandtner I, p. 14 ; Popa-Lisseanu, *Izv. ist. Rom.* I, p. 36—37.

131. Popa-Lisseanu citește *Ketel* numele acestui sol ungur, în timp ce Schwandtner l-a citit *Retel*. Ambii editori au avut în față ms-ul original latino-maghiar. Dacă raportăm la domeniul apelativ, din care a luat naștere acest antroponim — al cărui prototip e o poreclă — lecțiunea Ketel ni se pare cea justă. Cf. apelativul *kétely* și bogata lui familie de cuvinte. (Ballagi, *Ung. und deutsches Wb.*, pp. 539—540).

132. „. . . Decimo autem die, Ound et Ketel, accepta licentia a Salano duce, repatriare ceperunt, *per quos dux Salanus duas lagunculas aqua Danubii plenas et unam sarcinam de herbis melioribus sabulorum Olpar, quasi pro risu deridendo, cum diversis muneribus duci Arpad misit*, et insuper cum habitatoribus suis terram usque ad fluvium Souyoy concessit. . ." *Anon. Belae reg. not. Hist. Hung.*, caput XVI — cf. *SRH* ed. Schwandtner I, p. 15—16 ; Popa-Lisseanu, *Izv. ist. Rom.* I, p. 38—39.

133. Cp. cu pasajul mai sus citat, p. 108—109, nota 130.

134. „Terram, quae inter Danubium et Thisciam jacet, et aquam Danubii quae a Ratisbona in Graeciam descendit, pecunia nostra comparavimus tunc tempore, quando novi fuimus, et pro pretio ei misimus duodecim albos equos et cetera, ut supra. *Ipse etiam laudans bonitatem terrae suae, misit unam sarcinam de herbis sabulorum Olpar et duas lagunculas de aquis Danubii. Unde praecipimus domino vestro duci Salano, ut dimissa nostra terra, celerrimo cursu terram Bulgarorum* eat, unde proavus suus descenderat, mortuo Athila rege atavo nostro ; *si autem hoc non fecerit, sciat, nos in proximo tempore contra eum dimicaturos.*" *Anon. Belae reg. not. Hist. Hung.* cap XXXVIII — cf. *SRH* ed. Schwandtner I, p. 29—30 ; Popa-Lisseanu, *Izv. ist Rom.* I, p. 52—53.

135. Titlul ei este : CHRONICA HUNGARORUM. Constant von Wurzbach (*Biographisches Lexikon*, Th. XLVIII, p. 147) greșește dînd drept „editio princeps" ediția de la Augsburg din 1488.

În realitate, această cronică a apărut — deși în proporții mai reduse — mai devreme cu 15 ani, în 1473, fiind tipărită de Andreas Hess chiar în capitala Ungariei, precum aflăm cu precizie din indicația de la finele volumului : „Finita Bude (sic), anno Domini MCCCCLXXIII. in vigilia penthecostes. . ."

Noi am utilizat ediția vieneză a lui Sambucus : „Chronica Hungarorum — Viennae — edita cum appendice a Ioanne Sambuco, 1558," iar uneori ne-am folosit, spre verificare, și de ediția lui Schwandtner, tot din Viena de la 1766 : „Scriptores rerum hungaricarum — pars I".

136. *Chronica Hung.*, 1588, pars II, caput III : „De primo capitaneo, ac de albo equo, nec non sella et freno deauratis", p. 31—32.

137. *Ibidem*, p. 31.

138. *Ibidem*.

139. *Ibid.*

140 „... Kusid autem de aqua Danubii lagenam implens et herbam periarum ponens in utrem et de terra nigri sabuli accipiens, ad suos reversus est." — *Chron. Hung.*, pars II, cap. III, p. 31.

141. „... lagenam aquae, terram et herbam eis praesentavit. De quibus ipsi sapiendo bene, cognoverunt terram optimam esse et aquam habere dulcem et pratum cum herbis foenilibus : quae nuncius eis recitavit. . ." — *Chron. Hung.*, loc. cit. p. 31—32.

142. Precum se ştie, în antichitate şi în evul mediu pînă tîrziu, cornul servea drept cupă pentru băut. Aici însă, această cupă ne apare în hipostaza unei funcţii sacrale.

143. „... Arpad vero cum suis de aqua Danubii, cornu implens, ante omnes Hungaros, super illo cornu, omnipotentis dei clementiam rogavit,ut dominus eis terram in perpetuum concederet. . ." Ibid., p. 32.

144. „. . . omnes Hungari clamaverunt : *deus, deus, deus*, tribus vicibus. . ." Ibid.

145. „... et ei equum album, magnum, cum sella deaurata auro Arabiae et freno deaurato miserunt pro terra sua. . ." Ibid.

146. °„... Nuncius ergo, impetravit ibi a duce terram, herbam et aquam. . ." Ibid.

147. „... Arpad autem interim cum septem ducibus, Pannoniam intravit : non sicut hospites, sed sicut terram iure haereditario possidentes. . ." — Ibid.

148 „... Arpad cum suis tibi dicit, quod super istam terram, quam a te emerunt diutius nullo modo stes : quia terram tuam cum equo emerunt, herbam cum freno, aquam cum sella, et tu propter emphyteusim, id est, inopiam et cupiditatem, *terram, herbam et aquam concessisti*. . ." Ibid.

149. „... *Si ergo terram, herbam et aquam habent, totum habent*. . ." Ibid.

150. Cf. Kont, *Gesch. der ung. Lit.*, p. 82.

151. Réval Miklós, *Elegyes versei* (= Poezii variate) — cf. aici : *Néhány régiségek, I darab*, pp. 277—288.

152. „... Követ juta Duna mellé,
Földét füvet meg szemlélé
Duna' vizét is meg kémlé,
Ö magának jónak ítélé. . ." Cf. *op. cit.*, p. 278, str. IX.

153. „... Követ onnat el siete,
Egy palatzkot kerestete,
Duna vizébenn bele tölte,
Földet füvet hamar kerestete. . ." Cf. *op. cit.*, p. 279, str. XIV.

154. *Ibidem*, p. 280.

155. *Ibid.*, p. 283.

156. Solii lui Arpad îi spun principelui, care stăpînea ţara dintre Dunăre şi Tisa că :

„... Pe un cal alb, el le-a dat pămîntul ;
Pe frîul de aur, le-a dat cîmpiile verzi :
Iar pe şeaua de aur, le-a dat apa Dunării. . ."
Réval Miklós, *Elegyes versei*, p. 284.

157. *Ibidem*, pp. 286—288.

158. — „Suathe ! Cave munus, quod dat tibi *callidus Hunus* :

Rem petit haud aequam, dum tibi donat equam. . ."
(—„Slovacule! Fereşte-te de darul, pe care ţi-l dă hunul cel şiret:
El îţi cere un lucru neegal, cînd îţi dăruieşte ţie o iapă").

Hunul are aici sensul de *ungurul*, deoarece poetul îi consideră pe huni drept strămoşi ai ungurilor, întocmai ca secretarul anonim al regelui Bela şi ca Thuróczius.

În versul al doilea, satira e agrementată de un joc de cuvinte omonime: *aequam* şi *equam*!

159. „. . . Magyarok ajánlák Tótok' királyának,
Melylyért, földét, vizét,'s füvét országának
El is harátsolá, Tót' birodalmanak
Igy lón vége arán egy hitvan kantzanak."
Révai Miklós, *Elegyes versei*, p. 274.

160. Szirmay, *Hungaria in parabolis*, p. 30, §34. Aici, autorul — îndată după afirmaţia sa mai sus citată — face aluzie la modul cum sciţii, pe care-i consideră strămoşii ungurilor, i-au trimis lui Darius simbolurile ce aveau semnificaţia unor grele ameninţări la adresa perşilor, dacă nu vor părăsi îndată ţara lor.

161. Ant. Szirmay citează şi două zicători din limba maghiară, care circulau în popor pe timpul său şi pe care el le prezintă ca ecouri ale celor întîmplate la stabilirea ungurilor în cîmpia Dunării.

În ele însă e vorba numai de un cal, ca la cronicarul Thuróczius: „Fejér lovon el adta a' Tóth, az Országát" (=„Pe un cal alb şi-a vîndut Slovacul ţara.") şi „Lé rohant a' paripáról, mint hajdan a' Tótok kyrállya a'fejér kancsáról." (=„A sărit de pe cal ca odinioară regele Slovacilor de pe iapa albă." Cf. Szirmay, *Hungaria in parabolis*, p. 30, §34.

162. „. Hung ri vero Svatoplugo rahannorum Regi missis donis alborum equorum, *terram, gramen et aquam ab eo petierunt, et impetrando occuparunt. . .*" Szirmay, *op. cit.*, p. 30, §37.

163. Cf. mai sus, pp. 87, 88, 91, 92.

164. Cf. mai sus, pp. 90, 92.

165. Cf. mai sus, p. 81.

166. Cf. mai sus, p. 82.

167. Secretarul anonim al regelui Bela — ca şi Thuróczius dealtfel — consideră Sciţia drept vechea patrie a ungurilor.

168. Cf. mai sus, p. 87.

169. Cf. mai sus, p. 87.

170. Cf. mai sus, pp. 89, 92.

*) Aici, la finele acestui capitol, îmi îndeplinesc plăcuta datorie de a exprima toată recunoştinţa mea d-lui profesor Iosif Naghiu, care m-a ajutat cu o rară amabilitate la traducerea textelor maghiare de care am avut nevoie

171. Cf. mai sus, pp. 87—95.

172. Cf. mai sus, p. 67.

173. Cf. mai sus, p. 70.

174. Cf. mai sus, p. 103.

175. Cf. mai sus, p. 64 sqq.

CAPITOLUL IV

MOSTRA DE PĂMÎNT CA SIMBOL NOSTALGIC, PENTRU ÎNSTRĂINAŢI ŞI PENTRU MORŢI

Dar pămîntul — în imaginea redusă a unei brazde sau a unei mîini de ţărînă — ca simbol al unei proprietăţi funciare particulare sau chiar al unei ţări, este bine cunoscut în tradiţia populară, la cele mai diferite naţiuni şi independent de orice utilizare cu caracter juridic.

Aşa, de exemplu, la bulgari: *„Celui care pleacă în străinătate, îi dau puţin pămînt . . ., în unele locuri, îi dau şi apă. . .“* [1] Folcloristul rus Afanasiev — raportîndu-se la vechii slavi — spune: *„Cînd se duceau în străinătate, vechii noştrii străbuni luau un pumn din ţărîna patriei şi o păstrau ca pe ceva sacru.“* [2]

Precum se ştie, în special *pelerinii* — indiferent de naţiunea căreia aparţineau — *aveau obiceiul de a lua cu ei, în momentul plecării la locurile sfinte, ţărînă din patria lor şi chiar de pe proprietatea lor: de pe ogor, din grădină sau de sub pragul casei.*

Ei aveau astfel mereu cu dînşii, într-o formă simbolică — sub aspectul cel mai concret — ţara părăsită. Faptul acesta atît de duios, al ataşamentului de pămîntul natal, ne este atestat de un basm polonez despre morarul care pleacă-n pelerinaj, luîndu-şi rămas bun de la cei trei fii ai săi: „Bătrînul morar. . . s-a hotărît să meargă în pelerinaj, ca să viziteze toate locurile sfinte . . . *Luîndu-şi toiagul de drumeţ şi un pumn de ţărînă din pămîntul natal într-o cîrpă*, şi-a chemat pe cei trei feciori sub părul cel bătrîn de pe dealul din dosul morii. . .“ [3]

După ce el îi sfătuieşte părinteşte, cum să se poarte în lipsa lui, le mai spune următoarele: —„Iaca, *eu îmi iau cu mine* numai acest toiag, mătăniile şi *oleacă de pămînt de*

sub prag, ca să mi-l pună la inimă, dac-am să mor pe undeva prin vreo ţară străină. Iar de voi trăi, am să mă întorc pe colnicul acesta, sub păr, ca să mor aici." [4]

Din pasajul citat, mai rezultă că ţărîna sacră, pe care o purtau cu ei pelerinii, avea şi o altă finalitate în cadrul aceloraşi sentimente profund nostalgice: ea avea destinaţia de a le fi pusă pe corp — *„la inimă"* — în cazul cînd o soartă vitregă ar fi vrut ca ei să moară departe de patrie, în timpul pelerinajului.

Acest rit funerar, care avea să fie săvîrşit la moartea lor eventuală printre străini, le dădea anticipat iluzia alinătoare că vor fi totuşi înmormîntaţi în pămîntul din propria lor ţară.

Dar nu numai pelerinii luau cu ei ţărînă din pămîntul natal, cînd mergeau la locurile sfinte; ci în general cei ce plecau în străinătate. Astfel, un basm ucrainean povesteşte că un fecior de împărat, căruia un zmeu cu 12 capete i-a răpit soţia, s-a dus peste mări şi ţări, ca s-o caute. La plecarea de acasă însă, el nu uită să-şi ia cu dînsul o boccea cu pămînt: „. . .*Cînd a plecat din ţara lui, a luat puţină ţărînă într-o pînză*, căci şi-a zis el: — *Chiar de se-ntîmplă să mor, eu îmi aştern această ţărînă pe cîrpă, mă culc pe ea şi n-am a mă teme de nimeni. . .*" [5]

Ajungînd la locuinţa fiorosului zmeu, soţia l-a închis într-o ladă mare, ca să nu-l afle zmeul. Ascunzîndu-se acolo iată care fu prima lui grijă: „. . .el a dezlegat cîrpa, *şi-a aşternut ţărîna şi s-a culcat pe dînsa.*" [6] Cînd s-a-ntors acasă zmeul şi în cele din urmă a descoperit unde era ascuns prinţul, l-a apostrofat ameninţător şi plin de mînie: —„Cum deîndrăzneşti tu să te culci pe pămîntul meu?" [7] Eroul însă, încrezător în dreptul său, îi răspunse cu o cutezanţă deconcertantă: —„Minţi, lighioaie spurcată, *eu stau culcat pe pămîntul meu!* Zmeul s-a uitat bine şi cînd colo, *chiar aşa şi era: el sta culcat pe pămîntul lui* . . ." [8]

Am citat aceste pasaje, pentru că ele ilustrează cum nu se poate mai clar caracterul de simbol al ţărînei din pămîntul patriei, care, în basmul ucrainean, este identificată cu patria însăşi.

Din citatul loc — în afară de rolul ţărînei, în eventualitatea morţii eroului departe de ţara lui — se mai desprinde

o virtute, care îi este atribuită acestui simbol: *contactul cu țărîna patriei îl face pe erou să se simtă mai tare în fața primejdiilor*. Sau, cum se exprimă el însuși: „. . .*n-am a mă teme de nimeni* . . .!"

Dar să prezentăm acum obiceiul în chestiune sub aspectul de rit funerar pur, încadrat chiar în datina înmormîntării.

La ucrainenii din Galiția, e atestat obiceiul de a-i pune mortului, în sicriu, la cap, o brazdă de pe proprietatea lui: „. . .Cînd sicriul este deja gata, *se duc afară în oborul de vite sau pe cîmp, ca să sape o brazdă de pămînt*, chiar dacă ar fi iarnă și pămîntul ar fi acoperit cu zăpadă groasă și ar bîntui un ger grozav. *Brazda săpată o pun în sicriu sub cap*. . ." [9]

In alte localități din aceeași regiune, aștern mortului otavă de pe ogorul lui, ceea ce nu e decît o variantă a practicei precedente.[10]

La români — în satul Clopotiva din sud-vestul Transilvaniei — a fost înregistrat obiceiul de a i se pune mortului, în sicriu, puțin „*noroiu sau nisip*.„" [11] După explicația sătenilor din această localitate, cică scopul pentru care se procedează astfel, la înmormîntări, ar fi ca „. . .*să-i fie mortului calea netedă*, pe drumul ce-l are de făcut." [12]

Cum nu vedem absolut nici-o legătură logică între „noroiu" ori între „nisip" și „calea netedă", noi credem că aici avem a face cu același rit funerar, pe care l-am relatat mai sus la ucrainenii galițieni, unde brzda apare în toată claritatea ca simbol al unei proprietăți funciare a mortului. „Noroiul" adică *pămîntul* din ritul de la Clopotiva nu poate fi altceva decît brazda, luată desigur, la fel, din grădina sau de pe ogorul defunctului și oferită lui, ca să-l însoțească „pe ceea lume". Brazda însă — în imaginația poporului — este însăși grădina în întregul ei sau ogorul, din care a fost săpată.

Dacă în adevăr menționata interpretare e generală la locuitorii Clopotivei — iar nu o simplă părere improvizată „ad hoc" și cu totul eronată a informatorilor — nu găsim altă explicație pentru absurda semnificație actuală, decît că ea se va fi substituit celei autentice de la origine, atunci cînd rolul uzului funerar în chestiune a încetat de a mai fi înțeles just. Așa, ne putem explica și apariția *nisipului* în loc de *pămînt*: eclipsîndu-se complet sensul originar al obi-

ceiului, poporul a preferat să pună în sicriu, în locul ţărînei, nisip, care e mai curat.

O confirmare a supoziţiei noastre o vedem în faptul că, în acelaşi sat din Transilvania, i se pune mortului în sicriu de asemenea otavă[13], probabil tot de pe ogorul său, ceea ce am relatat şi la ucrainenii din Galiţia, unde practica nu prezintă aspectul decadent, pe care-l constatăm la românii transilvăneni.

Aşadar, în ritul funerar atestat la ucraineni şi la români este reprezentată simbolic o proprietate a defunctului — grădina, ogorul ... — pe care el nu le părăseşte, de vreme ce le ia cu dînsul, fie şi sub forma aceea miniaturală. Astfel — conform gîndirii magice a ruralilor — mortul, deşi pleacă pentru totdeauna, el nu se desparte de ceea ce i-a fost lui drag în viaţă: de pămîntul, pe care l-a stăpînit în cîmp şi l-a lucrat, de curtea şi casa sa, de oborul vitelor ..., cu un cuvînt, de lumea lui din satul natal.

NOTE

1. „... На той, що ходит на чужина, давает малу земя... на едни места давает и вода..." — Бр. Миладиновци, *Бълг. нар. песни*, p. 529.

2. „Уходя на чужбину, древние предки наши брали с собою горсть родной земли и хранили ее как святыню..." — Афанасьев, *ПВСП* I, p. 149.

3. „Stary mlynarz...postanowił iść w pielgrzymkę, aby wszyskie miejsca święte nawiedzić... Wziawszy tedy kij podróżny i garść ziemi rodzinnej w szmatkę, przywolał trzech synów pod stara gruszę, co stala na pagórku za mlynem..." Zygm. Gloger, *Skarbiec*, p. 259.

4. „... — Ja biorę tylko ten oto kij, różanice i ziemi szczypte z pod progu, aby mi ja na sercu położono, jeśli gdzie zemrę w cudzej stronie Gdy będę żył,... powrócę na ten pagór pod gruszę, aby tu umrzeć..." Gloger, *ibidem*, p. 259—260.

5. «... Він як ішов із своєї землі, то взяв трошки землі у платок, говорить : — Хоч де прийдеться помірать, то я розгорнуцю землю на платочку, ляжу на неї и никого не буду боятьсяı». Cf. Б. Грінченко, *Этногр. Мат.* II, p. 267.

6. «... Як лягав він у тій скрині, платок роз'язав, землю розгорнув і ліг на неї.»

Ibidem.

7. —„Што ти на моїй землі лежиш ?"

Ibid., p. 268.

8. —„Брешеш, зла личина, я на своїй землі лежу". Змій подививсь — аж так, на своїй землі лежить.

Ibidem.

9. «. . . Як труна вже готова, ідуть на двір, на обору, поле, копати дерно (землю), хоч би івзимі сніг грубо прикрив землю, або держав тріскучий мороз. Викопане дерно кладуть у труну під голову...» Гнатюк, *Похоронні звичаї* — Cf. *Етн. Збірник* XXXII, p. 215.

10. *Ibidem,* p. 226.

11. Cf. *Clopotiva* II, p. 429.

12. *Ibidem.*

13. *Ibid.*

CAPITOLUL V

SIMBOLURILE „PĂMÎNT ŞI APĂ" ÎN CONSTRUCŢIA STILISTICĂ EMINESCIANĂ

Toate practicile populare relatate mai sus au comun pămîntul, în rolul de simbol, fie că este el utilizat ca *simbol unic* — sub aspectul unui pumn de ţărînă sau al unui bulgăre de pămînt — fie că apare *sub forma îngemănată*, sau în mod excepţional chiar *trigeamănă*, adică: *pămînt + iarbă* ca la multe din naţiunile europene ori sub aceea de *pămînt + apă*, ca la medo-perşi şi asiro-babiloneni, sau *iarbă + apă*, ori *pămînt + iarbă + apă*, ca la ungurii medievali.

Independent însă de aspectul sub care întîlnim acest simbol în diferite ritualuri, cu numeroasele lor variante, *el are pretutindeni aceeaşi semnificaţie magică de transfer al unei suprafeţe cu mult sau mai puţin întinse de teren unei alte persoane ori unui alt popor, care dobîndesc pe o asemenea cale stăpînire definitivă asupra ei.*

Iar în rolul său de simbol nostalgic, pumnul de ţărînă care-l însoţeşte pe drumeţul prin ţări străine, sau pe mort la plecarea lui pe lumea cealaltă, le face posibil acestora să continue a se afla în ţara şi în satul lor, bucurîndu-se mai departe de contactul cu pămîntul natal atît de scump inimii lor.

Revenind acum la cutezătoarea replică, pe care — în poemul lui Eminescu — o dă Mircea cel Mare, pe cîmpia de la Rovine, sultanului Baiazid:

„. . .Împăraţi pe care lumea nu putea să-i mai încapă
Au venit şi-n ţara noastră *de-au cerut pămînt şi apă...*"[1]

remarcăm că această figură de stil, folosită de marele poet, reflectă în chipul cel mai fidel practica de esenţă folclorică a vechilor perşi şi a asirienilor, atît ca formă de expresie, cît şi ca sens.

Din paralela stabilită de noi între ritualul persano-asirian şi riturile analoage de la popoarele Europei, rezultă însă că

exoticul obicei asiatic nu era totuși chiar atît de străin națiunilor din continentul nostru și că el era de natură să aibă un puternic răsunet în sufletele acestora, cu deosebire în sufletul românilor, dat fiind că în subconștientul sau, mai just, în tenebrele inconștientului lor, afla depozitat un element similar dacă nu chiar identic, pe care-l putea trezi la viață.

Dar ceea ce se cuvine subliniat în mod special, e că Eminescu nu se limitează la utilizarea unică a motivului folcloric persan, ci în continuare în aceeași frază, el îl combină cu un motiv folcloric autohton, pe care-l pune în contrast cu motivul asiatic, în așa chip încît motivul românesc apare ca o admirabilă completare a celui asiatic. Căci iată cum sună următoarele două versuri :

„. . .Și nu voi ca să mă laud, nici că voi să te-nspăimînt,
Cum veniră, *se făcură toți o apă și-un pămînt*. . ." [2]

Poetul român a reușit astfel — menținîndu-se mereu în sfera simbolului îngemănat — să construiască o antiteză dintre cele mai sugestive. În adevăr, *expresia simbolică „se făcură toți o apă și-un pămînt" definește ruina catastrofală, haosul, neantul* . . . Invadatorii Țării Românești — oricît de puternici, de bine înarmați și de mulți la număr au fost — nu numai că nu și-au atins scopul pentru care veniseră, însetați după gloria de a ne cuceri țara, dar au pierit ei înșiși fără urmă. Asistăm la prăbușirea lor totală. *Avem a face aici cu o viziune cosmică tulburătoare : cu imaginea cataclismului abisal, care înghite totul într-o clipită.*

Și ceea ce-i deosebit de surprinzător, Eminescu a creat această splendidă construcție stilistică pe bază de contrast, cu ajutorul acelorași elemente simbolice — pămîntul și apa — utilizîndu-le în prima parte a antitezei în sens pozitiv, iar în partea a doua, în sens negativ. Totuși nu e nicidecum vorba de o repetiție, ci de o dublă utilizare a acelorași motive, cu sensuri inversate, pe care poetul a reușit să le îmbine magistral, într-o complexă figură de stil de o rară frumusețe și de o originalitate inegalabilă.

Dar dacă știm deja precis sursa din care a puizat Eminescu motivul geamăn din prima parte a antitezei sale, e cazul să ne întrebăm acum : care să fie originea expresiei — cu o semnificație negativă așa de puternică, a aceluiași motiv — din partea finală a respectivei figuri stilistice ?

Am afirmat anterior că *motivul geamăn cu un asemenea sens este autohton*; *e nevoie însă să aducem precizarea geografico-folclorică, că locuțiunea care dă expresie acestui motiv specific românesc este moldovenească. Și anume, ea ne e atestată în nord-vestul Moldovei*. În colecția paremiologică, publicată sub titlul *„Locuțiuni și idiotisme, culese de Mihail Canianu din jud. Neamț"*, figurează următoarea zicală: *„A se face o apă și un pămînt"* [3]

Fapt demn de relatat, în aceeași colecție folclorică, aflăm această expresie și sub forme care ne-o redau în elementele ei componente, adică un fel de variante simplificate. Dintre acestea, una conține numai elementul *pămînt*, iar alta numai elementul *apă*. Iată prima variantă: *„a face pe cineva una cu pămîntul"* [4] sau: *„a se face una cu pămîntul"*.[5]

Iat-o și pe cea de-a doua: *„a fi numai o apă"*.[6] Citatele variante au de asemenea semnificație negativă, exprimînd distrugerea, nimicirea . . ., deși nu chiar așa, de ample proporții, ca în locuțiunea în care apar ambele stihii.

Nu încape îndoială că lui Eminescu, care a cunoscut așa de bine folclorul românesc și l-a prețuit atît de mult — dat fiind că el a fost unul din cei mai de seamă folcloriști ai vremii sale — îi era familiară locuțiunea: *„a se face o apă și-un pămînt"*. Aceasta, cu atît mai mult cu cît jud. Neamț, de unde ne este atestat dictonul în chestiune, e în imediată vecinătate cu jud. Botoșani, unde s-a născut și a copilărit poetul.[7] Deci creațiile paremiologice înregistrate în jud. Neamț vor fi circulat în bună parte și în regiunea natală a lui Eminescu, așa că el a putut cunoaște zicala respectivă încă de pe cînd era copil.

NOTE

1. Eminescu, *Scrisoarea III*, vv. 119—120.
2. *Ibidem*, vv. 121—122.
3. Cf. *Mat. folkl.* I_2, p. 1166.
4. Cf. *Mat. folkl.* I_2, p. 1172.
5. *Ibidem*, p. 1183.
6. *Ibid.*, p. 1184.
7. Totuși, între cele 397 de „proverbe românești" din colecția de folclor a lui Eminescu, acest dicton nu figurează, precum ar fi fost de așteptat. (Cf. Eminescu, *Opere* — ed. Perpessicius — vol. VI, pp. 363—81). Aceasta însă nu infirmă nicidecum ipoteza noastră.

CAPITOLUL VI

UZUL SIMBOLURILOR CONCRETE ÎN LOCUL GRAIULUI

§ 1. Simbolurile — ca mijloc de comunicare între oameni

Vorbirea prin simboluri, pe care am putea-o defini paradoxal drept *vorbirea mută*, nu este totuși nicidecum mai puțin elocventă decît vorbirea prin viu grai. Ea caracterizează în special popoarele primitive, de unde se poate deduce vechimea sa respectabilă, care pătrunde adînc în preistoria omenirii.

Scrutînd originile îndepărtate ale acestui procedeu de comunicare a gîndurilor, trebuie presupus că la baza lui stau relații dintre oameni sau chiar dintre colectivități etnice, care nu vorbeau aceeași limbă și deci prin grai nu se puteau înțelege. Astfel, ei erau nevoiți să recurgă la elemente concrete din mediul ambiant, care erau de natură a le sugera interlocutorilor ceea ce doreau ei să-și comunice unii altora. Erau folosite de preferință elementele perceptibile prin simțul văzului.*

În consecință, obiectele simboluri — cît mai adecvat alese și înfățișate într-o anumită grupare sau într-o anumită succesiune — s-au substituit vorbirii propriu-zise. În felul acesta,

---

* Pe verso-ul unei fișe de lectură la M. Eliade, *Images et symboles* (referință la „gîndirea simbolică"), Petru Caraman face următoarea însemnare: „De revizuit locul unde am spus că vorbirea simbolică ar fi luat naștere între oamenii care vorbeau limbi deosebite și altfel decît prin simboluri nu se puteau înțelege. Și aceasta se integrează aici. . . însă simbolul e mai presus de limbă — de aceea, nu interesează dacă e vorba de oameni de aceeași limbă care au relații între ei, sau oameni vorbitori de limbi diferite. Recurgerea la simboluri e salvatoare — și de veche tradiție".

s-a ajuns cu timpul la crearea unei tradiții, care se pare c-a fost cultivată cu o deosebită rîvnă și care s-a înrădăcinat așa de tare, încît de la o vreme s-a impus — în speciale împrejurări — de asemenea în relațiile dintre oameni aparținînd unuia și aceluiași popor, deci vorbitori ai aceleiași limbi. Adică adeseori, paralel cu graiul lor obișnuit și avînd aceeași funcție socială ca și el, se foloseau și simbolurile. Prin urmare, nu din imposibilitatea de a se înțelege prin vorbirea propriu-zisă ; ci uzul tradițional al comunicării prin simboluri a devenit un fel de examen de agerime mintală, la care era supus interlocutorul, trebuind să facă dovada că le-a înțeles sau chiar să răspundă la rîndul său prin alte simboluri, corespunzătoare situației respective. S-a ajuns oarecum la o încrucișare de enigme, care se cereau dezlegate de către cei cărora le erau adresate. Dar acesta este numai unul din multiplele aspecte evolutive ale înțelegerii prin simboluri.

§ 2. Comunicarea prin simboluri la grecii antici

În antichitate, simbolurile erau utilizate ca expresie a gîndurilor nu numai de către medo-perși și asiro-babiloneni, ci și de alte popoare din Asia și chiar din Europa. O astfel de vorbire fără cuvinte ne este atestată de asemenea la un popor așa de sus situat prin civilizația sa, cum erau grecii antici. Însuși Herodot ne oferă, în „Istoriile" lui, o dovadă din cele mai semnificative în această privință. În adevăr, exprimarea simbolică — redusă la anumite gesturi sau acțiuni — ne este admirabil descrisă de el în povestirea următoare :

Periandru, tiranul Corintului, la începutul domniei sale, a trimis un sol la Thrasybul, tiranul din Milet, ca să-l întrebe ce formă de guvernare îi recomandă el, spre a fi mai sigur de domnie și totodată spre a putea avea cele mai bune rezultate.

Thrasibul nu i-a transmis lui Periandru, prin solul acestuia, absolut nici un sfat în grai sau în scris, cu privire la misiunea ce-i fusese dată. Totuși, el — tăcînd — nu i-a răs-

puns mai puțin la întrebarea pe care i-o pusese novicele tiran. Și iată cum: „... Thrasybul l-a condus pe cel sosit din partea lui Periandru afară din oraș, intrînd cu dînsul într-un cîmp cultivat ... și el reteza mereu pe oricare din spicele de grîu, pe care le vedea înălțîndu-se mai sus decît celelalte. Retezîndu-le, el le arunca jos, astfel încît în modul acesta, distruse ceea ce era mai frumos și mai plin de rod în ogorul de grîu. După ce au străbătut cîmpul pînă la capăt, fără să-i fi spus nici un cuvînt de îndrumare, el l-a trimis înapoi pe sol ..."[1]

Întors la Corint și fiind întrebat de Periandru ce răspuns i-a dat Thrasybul, solul i-a comunicat că nu i-a dat nici unul. El i-a povestit însă foarte uimit — ca pe o curiozitate nespus de bizară — ceea ce-l văzuse făcînd în timpul plimbării cu dînsul prin ogorul de grîu.

Solul nu înțelesese nimic, dar Periandru a înțeles totul: *Thrasybul îl sfătuia să-i suprime pe toți cetățenii cei mai proeminenți ai statului Corint, căci numai așa va putea domni în liniște și în deplină siguranță.*

E ceea ce Periandru n-a întîrziat de a face: pe unii dintre aceștia i-a osîndit la moarte, iar pe alții i-a exilat.

Evident, aici avem a face cu un caz, cînd vorbirea simbolică a fost utilizată pentru a învălui în taină răspunsul dat solului, anume cu scopul ca nici acesta să nu-l poată pricepe.

Sfatul dat de Thrasybul lui Periandru — pe cale pur simbolică — reprezintă de altfel procedeul clasic al tiranilor din istoria tuturor popoarelor și din toate timpurile.

§ 3. La sciți

În regiunile vestice și sud-vestice ale Asiei, precum și în orientul european limitrof cu acest continent, vorbirea prin simboluri era îndătinată și la alte popoare, printre care și la sciți. Atestarea lor la această națiune, într-o formă foarte manifestă, o aflăm tot de la Herodot.

Am menționat deja aiurea — în altă ordine de idei — că regii sciților s-au servit de simboluri, spre a-i da lui Darius I un teribil ultimatum: „... regii Sciților, aflînd aceasta[2], *au trimis un sol ca să-i ducă lui Darius, ca daruri, o pasăre,*

un șoarece, o broască și cinci săgeți . . ." [3] Perșii, neînțelegînd ce însemnau acele pretinse daruri, i-au cerut solului să le explice. Acesta însă a refuzat, replicînd că lui i se poruncise să le aducă numai, nu să dea și explicații.

Perșii — căutînd să le pătrundă singuri sensul, așa cum îi îndemnase ironic însuși solul scit[4] — s-au înșelat la început, cînd regele Darius văzuse în ele simbolurile necondiționatei supuneri a sciților.[5]

Adevăratul lor sens însă — în flagrant contrast cu cel presupus de Darius — era cel dezvăluit de Gobryas. Și anume, regii sciților — prin intermediul acelor simboluri — îi spuneau lui Darius și perșilor următoarele: „O perșilor, dacă voi nu vă veți preface în păsări, ca să zburați în văzduh, sau dacă nu vă veți preface în șoareci, ca să vă vîrîți pe sub pămînt, sau dacă nu vă veți preface în broaște, ca să săriți în lacuri, nu vă veți mai întoarce acasă, ci veți fi doborîți de săgețile noastre." [6]

Cică acest cutezător ultimatum simbolic l-ar fi determinat pe Darius să renunțe de a-i mai urmări pe sciți și să poruncească oștilor sale să se retragă spre Dunăre, pentru a se întoarce în Persia. Bizarul, misteriosul lor mesaj pare a-l fi înfricoșat și a-l fi făcut să înțeleagă că expediția sa în țara sciților nu era deloc un lucru așa de ușor — cum crezuse el la început — ci comporta primejdii catastrofale.

§ 4. La arabii medievali

Dintre popoarele cu o veche civilizație, din sud-vestul Asiei, ne vom mai opri mai mult la arabi, deoarece la ei vorbirea prin intermediul simbolurilor se întîlnește mai frecvent ca la altele și fiindcă lor pare a le fi fost specifică în trecut.

Faptul acesta ne este atestat copios prin o serie de povestiri fantastice — dar nu mai puțin impregnate de elemente realiste — din ciclul epic *„O mie și una de nopți"*. unde un astfel de mod de comunicare a gîndurilor și dorințelor este, de obicei, limbajul preferat al îndrăgostiților.

Vom ilustra aceasta printr-un episod din *„Istoria regelui Omar Al-Neman și a celor doi minunați fii ai săi . . ."* [7]

Aici, lunga poveste despre aventuroasa viață — plină de peripeții amoroase — a lui *Aziz* ne face cunoscut cum chipeșul erou, trecînd pe o stradă din Bagdad, a fost îndrăgit fulgerător de o frumoasă fată, care-i comunică sentimentele și dorințele ei, de la fereastra casei, prin gesturi simbolice: „. . . fata îmi făcu semnele următoare: *puse degetul arătător între buze; apoi coborî degetul mijlociu și-l lipi de indexul stîng, pentru ca pe urmă să le ducă pe amîndouă între sînii ei.* După aceea, a tras capul înăuntru și închizînd fereastra, a dispărut . . ." [8]

Aziz — care, cum a văzut-o pe frumoasa necunoscută, s-a îndrăgostit și el de dînsa cu o pasiunea la fel de învăpăiată ca și a ei — dorea grozav să afle tîlcul semnelor fetei, pe care nu le înțelesese deloc. Spre norocul său, îi vine în ajutor verișoara lui, *Aziza*, devotata sa confidentă, care i le tălmăcește fără nici o greutate. Ea îi spune: „. . . aceste semne, care pentru noi femeile nu prezintă nici un mister, *au sensul clar că ea te dorește cu patimă și că-ți dă întîlnire peste două zile: degetele ei, puse între cei doi sîni, îți precizează numărul 2, în timp ce degetul între buze îți arată că tu ești pentru dînsa tot atît cît și sufletul ei* . . ." [9]

Altă dată, necunoscuta — apărîndu-i eroului iarăși la fereastră — doritoare de a-i transmite o veste nouă pentru viitor spre a se conforma indicațiilor ei: „. . . *ținea în mînă ostentativ o oglindă și o batistă roșie . . . Apoi, ea desfăcu mîna și întinzînd cele cinci degete, își atinse sînii. După aceea, întinse brațul în afara ferestrei, ținînd oglinda și batista roșie. Și de trei ori agită batista, ridicînd-o și coborînd-o. Pe urmă, făcu gestul de a stoarce batista și de a o pături*. Apoi, ea plecă îndelung capul spre mine și trăgîndu-se înapoi cu vioiciune, închise fereastra și dispăru. Iată totul! *Însă fără a pronunța un singur cuvînt*." [10]

Și de data aceasta, confidenta *Aziza* îi explică toate semnele și gesturile în chip detaliat, spunîndu-i rezumativ, în concluzie, că *frumoasa fată îi va trimite o veste peste cinci zile, la vopsitorul care-și avea prăvălia în capătul străzii aceleia.* [11]

Într-o altă zi, necunoscuta iubită i s-a arătat lui Aziz din nou în pervazul ferestrei: „. . . Apoi, ea dispăru o clipă, ca să reapară *ținînd în mîini un sac, o oglindă, un vas cu*

flori și o lanternă. Și iată ce-a făcut: mai întîi, ea introduse oglinda în sac; legă sacul și aruncă totul în odaie. După aceea, printr-un gest adorabil, ea și-a desfăcut părul, care a căzut greu asupră-i, acoperindu-i o clipă fața. Apoi, ea a așezat lanterna în mijlocul florilor din vas și în fine a luat totul, dispărînd.

Iar fereastra s-a închis . . ." [12]

Întors acasă, eroul povestește toate de-a-fir-a-păr Azizei, reproducînd chiar și gesturile necunoscutei. Acum, confidenta lui îi comunică fericita veste: —„Bucură-te, vere, căci dorințele tale sînt împlinite!

Află că *oglinda ascunsă-n sac înseamnă soarele care dispare. Acest gest te invită deci să te duci la casa ei mîine seară. Părul său negru desfăcut, care-i voala fața, înseamnă noaptea, care acopere pămîntul cu întunericul ei . . . Vasul cu flori înseamnă că trebuie să intri în grădina casei . . .* Cît despre *lanterna din vas, ea înseamnă foarte clar, că odată ce-ai intrat în grădină, să te îndrepți spre partea unde vei găsi o lampă aprinsă și s-o aștepți acolo pe iubită . . .*" [13]

Frumoasa necunoscută continuă și în alte cîteva dăți să-și comunice dorințele-i arzătoare pe calea gesticulației și a semnelor simbolice. Amintim încă, dintre acestea din urmă, *două monete de argint, care simbolizează ochii*[14]; *cărbunele, care* — datorită culorii sale sumbre, culoarea doliului — *este expresia simbolică a unui înfricoșat blestem*[15]; *cuțitul, care e simbolul morții survenite în chip năprasnic...*"[16] etc.

Ne oprim aici cu relatarea vorbirii prin simboluri, considerînd c-am ilustrat-o îndeajuns la vechii arabi, deși am putea prezenta și alte exemple interesante, pe care le-ntîlnim în povestirile celor *O mie și una de nopți*.[17]

§ 5. La români

Adesea, eroii sau eroinele basmelor folosesc, în locul graiului, limbajul simbolic de tipul arhaic, adică fac uz de anumite obiecte concrete în stare să sugereze interlocutorilor lor ideile, pe care vor ei să le comunice acestora. Se recurge la acest mijloc de transmitere a gîndurilor din diferite motive. Astfel,

un basm românesc povestește că cele trei fete ale unui împărat — a căror dorință arzătoare era de a se mărita cît mai curînd, dar care se sfiau să i-o spună direct tatălui lor — i-au comunicat-o totuși în chipul următor: „... Într-una din zile, fata cea mai mare se vorbi cu surorile ei, ca să ducă fiecare cîte un pepene ales de dînsele, la masa împăratului.

După ce împăratul se puse la masă, veniră și fetele și *aduseră fiecare cîte un pepene* pe tipsii de aur și *îi puseră dinaintea împăratului*. Împăratul se miră de această faptă și chemă sfatul împărăției să-i ghicească ce pildă să fie asta! Adunîndu-se sfatul, *tăiară pepenii* și după ce *văzură că unul se cam trecuse, al doilea era tocmai bun de mîncat și al treilea dase-n copt*, zise: — Împărate, să trăiești mulți ani, *pilda asta înseamnă vîrsta fetelor Măriei Tale* și că a sosit timpul ca să le dai la casa lor.

Atunci, împăratul hotărî să le mărite ..."[18] Așadar, împăratului care — absorbit de trebile împărăției — uitase complet de soarta fiicelor lui, acestea i-au vorbit în pilde, utilizînd ca simboluri pepenii cu miezul diferit.

Dar iată și un alt basm, unde printr-un procedeu analog, cineva străin — un bărbat dintre slujitorii cei mai de jos de la curte — îi face cunoscut împăratului care avea trei fete că e timpul să se gîndească la mărtișul lor: „... Chelesul se duse de *culese flori și făcu trei legături* — una mai mare, alta mijlocie și alta mai mică. Pe cea mai mare, care era alcătuită din *flori care începuse a se trece* și abia mai mirosinde, o dete fetei împăratului celei mari. Legătura mijlocie, cu *flori ce erau tocmai în floare*, o dete fetei mijlocii; iară legătura cea mai mică, ce avea *flori numai boboace, care acum se deschideau*, o dete fetei celei mici ..."[19] Fetele, nedumerite, s-au dus să arate florile primite tatălui lor. Împăratul l-a chemat atunci pe grădinar și i-a poruncit să-i spună ce tîlc au cele trei buchete. Dar grădinarul — de teamă să nu pățească ceva — a răspuns că nu știe nimic. El a aruncat toată vina pe ajutorul său, pe Cheleș, care făcuse buchetele și le oferise singur prințeselor. Întrebîndu-l apoi pe Cheleș, acesta i-a spus împăratului fără ocolișuri: — „Să trăiți, Luminate împărate ... n-am avut nici-un gînd rău, martor îmi e Dumnezeu! ci am dat fiecăreia din domnițe flori ce le arată care cum este."[20]

Împăratul, deși întâi se mîniase rău de îndrăzneala argatului, totuși mai pe urmă — după o înțeleaptă chibzuire — „s-a bucurat că îi aduse aminte ceea ce trebuia să facă el, ca un părinte." [31] Ba încă l-a și răsplătit pe Cheleș dăruindu-i o pungă cu bani

Aici, simbolurile au o semnificație întru totul asemănătoare cu a celor din basmul precedent, măcar că obiectele nu mai sînt aceleași.

NOTE

1. «... Θρασύβουλος δὲ τὸν ἐλθόντα παρὰ τοῦ Περιάνδρου ἐξῆγε ἔξω τοῦ ἄστεος, ἐσβὰς δὲ ἄρουραν ἐσπαρμένην... καὶ ἐκόλουε αἰεὶ, ὅκως τινὰ ἴδοι ἀσταχύων ὑπερέχοντα, κολούων δὲ ἔρριπτε, ἐς "ο τοῦ λητου τὸ κάλλιστόν τε καὶ βαθύτατον: διέφθειρε τρόπῳ τοιούτῳ. Διεξελθὼν δὲ τὸ χωρίον καὶ ὑποθέμενος ἔπος οὐδὲν ἀποπέμπει τὸν κήρυκα...»

Hdt. V, cap, 92 § 6.

2. Ei au fost informați de extrema penurie de provizii, echivalentă cu foametea, care bîntuia oastea persană, rătăcitoare prin regiunile pustiite de sciți, tocmai în scopul ca invadatorii să nu găsească nicăieri hrană.

3. «... οἱ Σκυθέων βασιλέες μαθόντες τοῦτο, ἔπεμπον κήρυκα δῶρα Δαρείῳ φέροντα ὄρνιθά τε καὶ μῦν καὶ βάτραχον καὶ ὀϊστοὺς πέντε...»

Hdt.IV, cap. 131.

4. Cf. Hdt. IV, cap. 131.

5. *Ibidem*, cap. 132.

6. «..."Ην μὴ ὄρνιθες γενόμενοι ἀναπτῆσθε ἐς τὸν οὐρανὸν, ὦ Πέρσαι, ἢ μύες γενόμενοι κατὰ τῆς γῆς καταδύητε, ἢ βάτραχοι γενόμενοι ἐς τὰς λίμνας ἐσπηδήσητε, οὐκ ἀπονοστήσετε ὀπίσω ὑπὸ τῶνδε τῶν τοξευμάτω βαλλόμενοι.»

Hdt., lib. IV, cap. 132.

7. Cf. Le livre des mille nuits et une nuit — trad. par Mardrus, t. IV; Книга тысячи и одной ночи — trad. în l. rusă de M. A. Салье — t. II/1932/.

8. Le livre des mille nuits et une nuit IV, p. 10—11;
Книга тысячи и одной ночи II, p. 419.

9. Le livre des mille nuits et une nuit IV, p. 13;
Книга тысячи и одной ночи II, p. 422—423.

10. Le livre des mille nuits IV, p. 15;
Книга тысячи и одной ночи II, p. 424.

11. Le livre des mille nuits IV, p. 15—16;
Книга тысячи и одной ночи II, p. 425.

12. Le livre des mille nuits. . . IV, p. 19—20;
Книга тысячи и одной ночи II, p. 428—429.

13. Le livre des mille nuits. . . IV, p. 21;
Книга тысячи и одной ночи II, p. 430.

14. Le livre des mille nuits. . . IV, pp. 30, 32 ;
Книга тысячи и одной ночи II, p. 441—442.

15. Le livre des mille nuits. . . IV, pp. 26—27 ;
Книга тысячи и одной ночи II, pp. 435, 437.

16. Le livre des mille nuits. . . IV, pp. 30, 32 ;
Книга тысячи и одной ночи II, pp. 441—442.

17. Le livre des mille nuits. . . XII, pp. 93—97.

18. Cf. basmul „Făt-Frumos cu părul de aur" — colecția : P. Ispirescu, *Legende sau basmele Românilor.* I, pp. 216—217.

19. Cf. basmul „Făt-Frumos cel rătăcit" — colecția : P. Ispirescu, *Legende sau basmele Românilor* I, p. 235.

21. *Ibidem.*

CAPITOLUL VII

SIMBOLURILE ȘI CIVILIZAȚIA

§ 1. Originea alfabetelor în simboluri

În preistoria și istoria civilizației omenirii, *simbolurile* — utilizate ca mijloc de comunicare a gîndurilor, sentimentelor și dorințelor — prezintă o importanță capitală, dat fiind că ele *stau la baza culturii noastre livrești. În adevăr, primele alfabete apărute pe pămînt își trag originea din simboluri. Caracterele ieroglifice nu sînt inițial decît pure imagini simbolice, care oglindesc fidel mediul în care trăia omul. Ele reprezintă deci tot felul de lucruri, de plante sau de ființe cu care acesta venea în direct contact, adică elemente reale în sensul cel mai concret*: muntele, rîul, arborele, frunza, floarea, girafa, leul, șarpele, steaua, fluierul, plugul . . . etc.[1]

Aceasta a constituit categoria lexicală cea mai bogată — a substantivelor — care alcătuiesc temelia graiului scris, ca și a celui vorbit.

Treptat însă, de la simpla reproducere figurată, a obiectelor, s-a făcut un mare pas mai departe și anume, *s-a trecut la reprezentarea de acțiuni plecîndu-se tot de la imaginile respectivelor obiecte, atunci cînd acestea puteau sugera anumite fapte*, fie că erau cauzate de ele, fie că aveau alte aderențe cu dînsele. Așa, de exemplu, schița a două brațe care țin o vîslă, simbolizează acțiunea de *a vîsli*; schița unei păsări cu aripele întinse redă acțiunea de *a zbura*; schița unui ochi uman, din care picură lacrimi, înseamnă *a plînge*; schița a două picioare, desfăcute în unghi larg, înseamnă *a merge* . . . etc.[2]

Așa a luat naștere, în scris, o altă categorie importantă de cuvinte: cea a verbelor.

Aceasta este faza primară, a cuvintelor-imagini, consemnate la început sub aspectul pictografic sau de desenuri sumare și naive, care uneori reduc figurația obiectului din natură la un semn cu totul schematic, cum e, de exemplu, reprezentarea lunii printr-un corn, ce imită forma de crai nou sau a soarelui printr-un simplu cerculeț[3]. De obicei însă, schematismul acesta merge paralel cu un proces de asociere cu anumite imagini sau noțiuni și totodată de generalizare, ca act de sinteză. Astfel, discul solar, ajungînd a fi reprezentat — în grafia simbolică a ieroglifelor — sub aspectul unui cerc, a fost asociat cu ideea de lumină, care este efectul principal al soarelui. Dar, cum lumina caracterizează ziua — prin contrast cu noaptea, care e dominată de întuneric — *cercul* a devenit, în scrierea ieroglifică semnul care exprimă *ziua*.

Pe o asemenea cale, s-a ajuns la stadiul ideografic, cînd noțiunile însele au fost exprimate prin imagini: de exemplu, ideea de veselie sau de petrecere era redată prin chipul unei femei, care cîntă din țimbal; ideea de bătrînețe căpăta și ea expresie prin figura unui bătrîn gîrbovit; ideea de viteză era reprezentată prin schița unui arc[4] . . . etc. *Cu timpul, s-a ajuns și la exprimarea silabelor prin imagini; iar apoi, chiar la redarea literelor — semnele sunetelor — prin figuri de obiecte, al căror nume avea un anumit sunet inițial, ce corespundea cutărei sau cutărei litere.*[5]

Dar de la această fază primordială, scrisul a evoluat în decurs de multe milenii — după ce a străbătut o serie de etape din ce în ce mai perfecționate — pînă la sistemele grafiilor fonetice din vremea noastră. Paralel cu o asemenea evoluție a semnelor grafice, s-a ajuns pe plan semantic, de la simpla indicație a obiectelor prin imagini, la exprimarea de noțiuni. Aceasta însă a avut loc în urma unui foarte îndelungat proces de sintetizare și de abstractizare, atît pe plan grafic, cît și pe plan semasiologic. Este o evoluție, care marchează enormul progres de ordin spiritual al omului.

În ce privește primul salt evolutiv — de la stadiul obiectelor-simboluri, la cel al imaginilor-simboluri — oricît a fost el de gigantic și de impresionant, este totuși un fenomen foarte natural pentru „homo sapiens". Ceea ce ne dovedește

clar aceasta e faptul că, atunci cînd omenirea a început să iasă din faza tenebroasă a barbariei, scrierea ieroglifică a luat naștere, în mod cu totul independent, în trei continente: în Asia, la sumerienii din Mesopotamia[6] și ceva mai tîrziu, la hitiții de pe litoralul mediteranean[7]; în Africa, la vechii egipteni[8]; iar în America, la vechii mexicani — la azteci și la poporul mayas — precum și la incașii din Peru.

Evident, caracterele — reprezentate prin variate figuri, care redau elemente ale naturii cosmice, plante, animale sau pe om sub diverse aspecte — diferă de la continent la continent și de la popor la popor, dar principiul este același[10].

Dacă sciții, în faimosul lor ultimatum dat lui Darius I, i-au trimis cele trei mici animale și săgețile — adică chiar obiectele în natură — drept amenințări teribile; dacă medo-perșii, asiro-babilonenii și ungurii medievali, într-o cantitate infimă de pămînt sau de iarbă și de apă — luată de la un alt popor — vedeau o țară întreagă, cu locuitori cu tot, care le era cedată; dacă tiranul Thrasybul, în locul sfatului cerut de Periandru prin solul său, reteza în fața acestuia spicele cele mai proeminente din lanul de grîu, fără a scoate vreun cuvînt; dacă, la vechii arabi, amanta îi arăta iubitului ei un vas cu flori, pentru a-i indica grădina casei ca loc de întîlnire ..., sînt tot atîtea moduri de comunicare între oameni prin procedee eminamente simbolice. La fel și în grafiile ieroglifice, limbajul nu iese nicidecum din cadrul simbolurilor, ci rămîne circumscris aceleiași sfere figurative. El reprezintă însă o treaptă evolutivă mai înaintată: creatorii ieroglifelor, în loc de obiectele însele, le-au substituit imaginile lor, pe care le-au pictat sau desenat într-o anumită ordine, pe cît le-a fost posibil mai coerentă. Așadar, procedeul fiind în esență același, ca și la cel al obiectelor-simboluri — în pofida transpunerii lor în imagini — finalitatea lui a rămas și ea, „grosso modo", aceeași: comunicarea ideilor, sentimentelor și dorințelor pe calea exclusiv vizuală a vorbirii mute.

Ceea ce-i mai important în evoluția simbolurilor, care-și ia începutul de la stadiul foarte primitiv al imaginilor-obiecte, este procesul de continuă abstractizare — mereu ascendentă — a lor. Ne gîndim la atîtea discipline științifice, care se servesc astăzi pe scară largă de simboluri, de exemplu: chimia,

fizica, matematica, filosofia . . . Fiecare din acestea își are simbolica sa specială. Dacă dintre științele exacte avem în vedere matematica, al cărei caracter abstract culminează, ne uimește bogăția și varietatea semnelor simbolice din diferitele ramuri ale ei, în special din domeniul algebrei și al logicii matematice. În mersul evolutiv al simbolului, acest stadiu reprezintă însuși apogeul.

§ 2. Creații poetice culte axate pe simboluri

a) Fabula

Există un gen literar cult, reprezentat prin așa-numitele *apologuri* sau *parabole* ori *pilde* și prin *fabule*, care au la baza lor simbolul.

Din însuși faptul acesta, se poate deduce vechimea sa respectabilă. Dar ea mai rezultă și din strînsele aderențe, pe care le are menționatul gen cu sursa folclorică. În adevăr, dacă scrutăm originile sale, constatăm că el a luat naștere din eposul animalier, marcînd o etapă evolutivă mai avansată a acestuia, datorită intervenției scriitorilor culți.

Ca produs folcloric, era o scurtă povestire în proză cu personaje animale[11], care, în modul lor de a se manifesta, se comportă întotdeauna întocmai ca și oamenii: cugetă, vorbesc, rîd, plîng, se răzbună ...; trăiesc viață familiară, au copii, au casă ...; cunosc o organizație socială și politică, întrucît își aleg primar și alți dregători, au în fruntea lor un împărat sau un rege ...; ba chiar, știu să citească, să scrie ...[12] De unde se vede, că aici omul proiectează natura sa — sub toate aspectele ei — asupra animalelor, atribuindu-le și lor un suflet ca și al său.

Povestirile acestea, impregnate de mult umor, sînt, în popor, prin excelență epice, adică narațiune pentru narațiune, cu scopul unic de a amuza. Foarte adesea însă, unii dintre eroii sau eroinele povestirilor în chestiune se caracterizează prin anumite trăsături psihice dominante, care fac ca respectivele animale să devină tipuri în această privință. De ex. vulpea se distinge prin șiretenie, lupul prin lăcomie, și rapacitate, măgarul prin prostie, iepurele prin frică ... etc.

Cu alte cuvinte, *aceste animale au căpătat rolul de simboluri pentru cutare sau cutare însușire psihică umană.*

Dar nu odată, chiar pe terenul folcloric, din întîmplările și isprăvile puse pe seama animalelor, se degajă și o învățătură pentru ascultători, deși această învățătură, de obicei, nu este exprimată prin grai, ci e de sine înțeleasă.

Povestirile eposului animalier, fiind de timpuriu captate de literatura cultă, *scriitorii au fost atrași cu deosebire de acelea, în care personajele animale aveau o manifestă valoare simbolică. În același timp, ei au arătat o preferință din ce în ce mai mare pentru povestirile din care rezulta vreo învățătură* : cum să se ferească omul de unele vicii sau de unele primejdii, cum să se comporte în diferite împrejurări din viață... *Scriitorii culți însă — spre deosebire de autorii anonimi din popor — dau expresie în povestirile lor învățăturii, care trebuie trasă din ele. Ba chiar, ei fac din aceasta, de la o vreme, însuși scopul principal al narațiunii. Astfel, povestirea ia în faza cultă un aspect etico-didactic.*

În epoca cea mai veche, și scriitorii culți redau tot în proză, ca și poporul, asemenea povestiri moralizatoare. Mai tîrziu însă, cînd acestea au devenit deja un gen poetic predilect pentru cititori, ei încep a le scrie în versuri. Așa s-au născut creațiile literare cu tîlc simbolic, care sînt cunoscute în general sub numele de *fabule*. Cele mai multe dintre fabulele, care s-au răspîndit în Europa, sînt atribuite lui Esop[13], figură cvasi-legendară, din secolul al VI-lea î.e.n. Altele sînt puse pe seama brahmanului Bid-Pay, tot personaj legendar. De asemenea Pančatantra, celebra colecție de povestiri pilduitoare — avînd în marea majoritate eroi animale — este și ea atribuită unei figuri de domeniul legendei și anume unui brahman, Višnučarman, care cică a scris-o pentru educarea unor fii de rege.[14] Mult timp s-a crezut că Grecia este leagănul fabulelor. La Fontaine afirmă aceasta cu toată convingerea, într-una din fabulele sale :

„...*Nous devons l'apologue à l'ancienne Grèce*..." [15]

Astăzi însă, nu ne mai putem îndoi că Asia și în special India este patria atît a eposului animalier, cît și a genului cult de literatură simbolică al apologurilor și fabulelor. Dealtfel, chiar și lui Esop i se atribuie origine asiatică. În biografia acestuia, care precede colecția fabulelor sale — alcă-

tuită de Planudes, către sfîrșitul epocii bizantine — fabulistul este prezentat drept frigian de naționalitate.[16]

Dar însuși Isus Hristos, originar tot din Orientul Apropiat, învăța lumea prin scurte povestiri alegorice, adică prin pilde sau parabole, ale căror personaje și acțiuni erau simboluri din cele mai elocvente. Era un mod de comunicare cu publicul pe calea unei vechi tradiții foloclorice, care era foarte agreată de popor. Nu trebuie uitat că mulțimile, cărora li se adresa Isus — ca să le inițieze în tainele credinței creștine — erau formate cu deosebire de oameni din popor.

În ipostaza de creație cultă — fie ea în proză sau în versuri — fosta narațiune animalieră și-a lărgit mult sfera : ea oferă un loc amplu, între personajele sale, în afară de animale, care rămîn mereu predominante în fabulă, și plantelor, precum și lucrurilor neînsuflețite, dar mai ales omului, înfățișîndu-ni-l sub cele mai diferite aspecte.[17]

Isus, în pildele sale, a căror finalitate era profund serioasă, nu se putea servi de animale, care adeseori se pretează la comic și chiar la ridicol. De aceea, el a folosit ca eroi cu precădere pe oameni. Evangheliștii au înregistrat 25 de parabole, în care mai toate simbolurile sînt reprezentate de personaje umane și de acțiunile lor.[18] Parabola cu personaje animale — cum este cea despre „păstorul bun și oile sale" [19] — ne apare ca o excepție. Simbolica parabolelor lui Isus se caracterizează printr-o perfectă claritate.

La Fontaine, care în Europa a ridicat pe cea mai înaltă treaptă arta acestui gen poetic, a utilizat și el omul ca erou în cele mai multe din fabulele sale, fie singur,[20] fie alături de personaje animale.[21] În plus, el își alege simbolurile și din domeniul florei. Iată cum își definește el însuși universul fabulelor sale :

„. . . . . d'un langage nouveau,
J'ai fait parler le loup et répondre l'agneau.
J'ai passé plus avant : les arbres et les plantes
Sont devenus chez moi créatures parlantes.
Qui ne prendroit ceci pour un enchantement ?..." [22]

Un număr însemnat dintre personajele fabulelor lui La Fontaine au devenit simboluri definitiv consacrate : greierul — tipul artistului boem[23], care ignorează complet exigențele materiale ale vieții, căzîndu-le victimă ; furnica —

tipul femeii harnice și stringătoare pînă la avariție[24]; lăptăreasa — personaj fantast, care, croind cu imaginația planuri mari, uită de realitate și-și varsă bidonul cu lapte[25]...etc.

La români, acest gen de poezie, simbolică prin excelență, are un reprezentant de elită în Grigore Alexandrescu. În admirabila sa fabulă *Boul și vițelul*, el a creat prin bou simbolul nespus de sugestiv al parvenitismului; iar prin vițel, simbolul credulității naive.

O altă fabulă a lui, deosebit de reușită, este *Toporul și pădurea*, care, obiectiv judecînd, o depășește pe cea cu aceeași temă, *La forêt et le bûcheron*[26], a lui La Fontaine, atît ca realizare artistică, cît și prin claritatea simbolului*. În adevăr, la fabulistul francez, ideea ingratitudinii unui om față de binefăcătoarea sa pădurea, este ideea centrală, care formează nucleul fabulei. Această ideea reapare de asemenea în morala din final. La La Fontaine, coada securii nu are nicidecum rol de simbol. Aici stă marea deosebire dintre fabula franceză și cea a lui Alexandrescu, care atribuie cel mai important rol simbolic cozii de topor. La baza fabulei sale, stă ideea trădării și săgeata lui satirică, pe acest odios păcat îl țintește. *A fi coadă de topor*[27] e bine cunoscut, la români, ca dicton, care stigmatizează în chip simbolic trădarea. Nu ne îndoim deloc că poetul nostru a dezvoltat, în fabula sa, vechiul produs paremiologic, care e foarte răspîndit — sub cele mai diferite forme — pe tot teritoriul de limbă română, după cum rezultă din variante ca cele următoare: „Și coada securii face rău pădurii." [28] Sau: „Pădurea de coada ei piere." [29] Sau: „Dacă pădurea n-ar da coadă securii, pădurea n-ar putea fi tăiată."[30] Sau: „A dat pădurea toporului coadă.[31] Sau: „De securea fără coadă n-are frică pădurea."[32] Sau: „A fi ca toporul fără coadă."[33] Sau: „Se face coadă de topor, să taie pădurea din care se află." [34] Sau: „Pădurea de coada toporului piere." [35] Sau: „A dat pădurea coadă săcurii." [36]

E deosebit de interesant faptul că întîlnim acest proverb și în folclorul bulgaro-macedonean, sub un aspect identic, ca semnificație, cu proverbul românesc: „*Muntele* (sau *pădurea*) nu plînge[37] de *secure*, ci de *coada ei*." [38] Aici, ca și-n

---

* Comparația trebuie să primească, desigur, necesarul coeficient de relativism estetic.

fabula lui Gr. Alexandrescu, apar toate cele trei simboluri: pădurea (sau muntele împădurit), adică *patria*; securea, adică *dușmanul*; coada securii, adică *trădătorul de patrie*.

Din cele relatate, reiese că substratul fabulei poetului român este eminamente folcloric; iar proverbul, care i-a sugerat-o, cunoaște o arie foarte întinsă, depășind cu mult hotarele României. Căci noi avem convingerea că nu numai la bulgari, ci și la celelalte popoare balcanice, există acest proverb, a cărui origine trebuie căutată în antichitate. În adevăr, tema fabulei lui La Fontaine și a lui Gr. Alexandrescu nu-i este străină nici lui Esop, părintele acestui gen poetic.

Dacă cercetăm ciclul fabulelor esopiene, remarcăm că tema aceasta prezintă două variante foarte distincte din punctul de vedere al formei de expresie: o fabulă de redacție grecească; iar alta, de redacție latină, versificată de Phaedrus.

Varianta de redacție grecească, intitulată *Tăietorii de lemne și stejarul*[39], sună astfel:

„Tăietorii de lemne despicau stejarul; însă ei, făcînd pene
dintr-însul, îl despicau cu ele. Iar acesta zise:
Eu nu învinuiesc atîta securea care mă taie,
cît penele care sînt născute din mine!"
Morala: Căci este mai grozavă durerea, cînd pătimești ceva
de la rudele tale decît de la străini."[40]

Așadar, aici un simbol este securea, care-l imaginează pe dușman; altul îl constituiesc penele de despicat trunchiurile arborilor, care pene îi simbolizează pe trădătorii de patrie; iar al treilea, care reprezintă sinecdotic pădurea, este simbolul patriei.

Iată acum fabula de redacție latină a lui Phaedrus, care începe chiar cu morala, concentrată toată foarte lapidar în primul vers:

„Cei ce dau ajutor dușmanilor lor pier.
Cineva, după ce și-a făcut secure, a cerut copacilor
Să-i deie o coadă, care să fie dintr-un lemn tare;
Îndată toți au poruncit ca să i se dea măslinul sălbatic.
El a primit darul și punîndu-i coada pe care a făcut-o
A-nceput a tăia cu securea gorunii cei mari.
Pe cînd acesta alegea arborii, cari trebuiau doborîți,

Cică un stejar a grăit către frasin: — „Așa ni se cuvine, să fim tăiați !" [41] Dacă în fabula latină simbolul dușmanului este tot securea, ca și în cea de redacție grecească, simbolul trădătorului de neam nu mai e, ca acolo, pana de despicat, ci coada securii. Este clar deci că *fabula lui Alexandrsescu se identifică, în ce privește tema, numai cu fabula lui Phaedrus.*

Cel dintîi care a remarcat aceasta a fost Iuliu Zanne, care — în monumentala sa colecție de proverbe românești — reproduce cele două fabule, a lui Phaedrus și a lui Alexandrescu, deși fără nici un comentar. Totuși, citind proverbul românesc în cîteva variante, el spune doar atît: „O veche fabulă ne dă originea acestui proverb." [42] Deci Zanne consideră fabula drept prototipul din care derivă proverbul în chestiune. Noi sîntem de părere contrară: că, în cazul de față, proverbul stă la baza fabulei, care nu-i decît o dezvoltare a lui. Atît bătrînul Esop, cît și Phaedrus, a cărui versiune diferă sensibil de cea esopiană, par a se fi orientat după proverbe, care circulau în popor pe timpul lor, deși vestigii ale unor asemenea proverbe — în grecește și în latinește — după cît știm, nu ni s-au păstrat.

Asemănarea dintre fabula lui Gr. Alexandrescu și cea a lui Phaedrus este uimitoare, atît ca semnificație, cît și ca ilustrare figurativă. Și totuși deosebirea dintre ele e așa de mare în ce privește forma de expresie, încît am fi îndreptățiți a crede că Alexandrescu nici n-a cunoscut, poate, fabula lui Phaedrus. În orice caz, el n-a utilizat-o, după cum n-a avut-o ca model nici pe cea a lui La Fontaine.

Sub aspectul artistic, constatăm că respectiva fabulă latină, care e de un laconism impresionant, reprezintă și ca o realizare poetică deosebit de izbutită. Caracterul ei simbolic e tot așa de grăitor ca și al fabulei românești. El transpare limpede, sub o formă condensată, chiar și în titlul *De securi et manubrio*[43], unde ne sînt prezentate cele două simboluri vrăjmășești: securea îl simbolizează pe dușman; ; iar coada, pe compatriotul trădător, care se pune în slujba dușmanului.

O deosebire însemnată între fabulistul român și cel roman, în privința modului de expunere a temei, constă în aceea că Alexandrescu introduce în fabula sa — ca și La Fontaine — omul, pe care-l vedem acționînd. E un țăran, care merge

după lemne la pădure, unde se trudește în zadar să taie copaci cu securea fără coadă. La Phaedrus, omul e aproape inexistent; nu simțim nicăieri prezența lui vie. Poetul se limitează a-l menționa doar vag de tot, prin pronumele nehotărît „quidam" [44] sau prin demonstrativul „hic" [45]. Încolo, și într-o fabulă, și în cealaltă, asistăm la personificarea copacilor, care conferă un suflu surprinzător de dinamic acțiunii, dîndu-ne iluzia că e vorba de o societate umană, cu ierarhia ei, cu etica ei. La Alexandrescu, bătrînul, înțeleptul stejar îi liniștește pe ceilalți arbori alarmați la vederea țăranului, care se năpustește asupra lor cu securea fără coadă. La Phaedrus, nu mai puțin efect estetic produce convorbirea stejarului cu frasinul din finalul fabulei. În cuvintele resemnate ale stejarului, răsună trist recunoașterea vinei tuturor copacilor pădurii, care au consimțit să-i dea coadă pentru secure dușmanului.

Ceea ce vrem să subliniem însă în mod special aici, e că menționatele proverbe prototipe, chiar de la originea lor, au fost purtătoarele simbolurilor, pe care apoi le-au transmis fabulelor inspirate din ele. Acestea — vehiculîndu-le mai departe — și-au asumat în plus rolul de a ilustra simbolurile respective printr-o povestire adecvată lor, adică printr-un mijloc poetic prin excelență, care în același timp are și o menire interpretativă, dublată de una didactică, existentă în germen la proverbele înseși.

Dintre fabulele lui Gr. Alexandrescu, mai relatăm încă *Vulpoiul predicator*.[46] Nu pentru valoarea sa artistică, întrucît ea marchează primii pași ai poetului nostru ca fabulist. Ba mai mult: nici nu e o creație originală ci este o imitație — sau mai degrabă o traducere liberă și puțin îndemănatică — a fabulei lui Florian: *Le renard qui prêche*.[47] Și totuși ea a stîrnit mare vîlvă în lumea românească a vremii, care a găsit-o foarte actuală și tot așa de actuală este ea și astăzi, dacă nu chiar mai actuală decît atunci și decît oricînd! Cărui fapt se datorește aceasta?

— Alegerii fericite a acelui simbol umoristico-satiric, atît de nimerit pentru eroul principal. Trebuie să recunoaștem aici meritul fabulistului francez. În adevăr, nu ar putea fi pus în lumină într-un mod mai minunat sfîntul fățarnic, care — chipurile — propovăduiește pacea eternă între ani-

male și ia apărarea ființelor slabe, năpăstuite de cele puternice. Leul, care domnea pe acea vreme peste toate animalele — auzind de la supușii săi laude entuziaste despre discursurile vulpoiului — a dorit și el să-l audă. L-a invitat îndată pe faimosul orator la curte și, după ce l-a ascultat, îl elogiază la rîndul său. Ba chiar, el se arată gata să-l recompenseze generos pentru providențiala lui activitate, prin care cutezătorul vulpoi se străduiește cu atîta rîvnă să întroneze dreptatea în lume:

—„Ce-ai vorbit, îi zise,'mi place,
Căci prin tine mi se face
Adevărul cunoscut;
Însă pentru osteneală,
Spune fără de sfială
Ce vrei? slujbă, rang sau bani?" [48]

Prin răspunsul său însă, vulpoiul își demască singur adevărata sa natură:

—„*Prințule, în loc de plată,*
Aș pofti cîțiva curcani!" [49]

Găsim că răspunsul vulpoiului din versiunea românească e mult mai de efect decît cel din fabula franceză, care — în simplitatea lui excesivă — sună prea sec:

—„Sire, quelques dindons." [50]

Ceea ce-i interesant de relevat aici, e faptul că nici Gr. Alexandrescu, nici Florian nu formulează vreo morală la începutul sau la sfîrșitul fabulei, precum obișnuiesc fabuliștii. Dar mai era oare nevoie de aceasta? [...]

Faptul că modesta fabulă a vulpoiului predicator[51] — chiar așa, în versiunea lui Gr. Alexandrescu — poate trezi ecouri atît de puternice în sufletele cititorilor, prevenindu-i de primejdia fatală a ipocriziei umane, ne dovedește importanța capitală, pe care o are alegerea cît mai potrivită a simbolului. Se poate spune că aceasta este cheia însăși a reușitei unei fabule.

Dintre poeții europeni, care au cultivat acest gen literar, nu putem omite de a-l menționa pe eminentul fabulist rus Krîlov. El poate fi considerat pe drept elevul lui La Fontaine, dat fiind că l-a avut ca model, făcîndu-și debutul pe terenul fabulei cu traduceri din opera ilustrului poet francez.[52] Una din cele mai reușite creații ale lui Krîlov, sub aspectul sim-

bolic, este laconica fabulă «Две бочки»[53], unde butoiul deșert, care face o larmă asurzitoare cînd e transportat, îi reprezintă într-un mod foarte evocativ pe oamenii lăudăroși din cale afară, însă goi sufletește. Prin contrast cu el, butoiul plin cu vin, care merge liniștit, fără a face nici cel mai mic zgomot în jurul lui, îi reprezintă pe oamenii serioși și talentați, care se disting prin modestie și discreție. Krîlov a dezvoltat în fabula respectivă un vechi proverb, de largă circulație la ruși.[54]

Această fabulă a fost tradusă cu talent în românește, într-o formă proprie — sensibil deosebită de originalul rusesc — de către poetul Alecu Donici.[55]

b) „Istoria ieroglifică"

Fabula, ca și apologul, și în general exprimarea simbolică, prezintă două mari calități, foarte distincte :

1. una artistică prin excelență, dat fiind că avem a face cu utilizarea de imagini sub aspectul cel mai îmbelșugat și cel mai pur totodată, adică cu o figurație, care reprezintă vestmîntul specific poeziei în gradul absolutului ;

2. alta de ordin practic, deosebit de oportună, prin faptul că acest gen de exprimare îl pune la adăpost pe autor de orice primejdii din partea puternicilor zilei, ale căror păcate sînt vizate satiric întrucît imaginile-simboluri constituiesc un văl aruncat peste realitate, ceea ce nu permite identificarea strictă a acestei realități cu lumea personajelor figurate de fabulă sau de apolog ori de alte creații poetice de același gen.

O operă care face amplu uz de aceste calități, dar care nu este nici apolog, nici fabulă — deși principial e îndeaproape înrudită cu ele — este, la români, romanul ISTORIA IEROGLIFICĂ al lui Dimitrie Cantemir. Principele moldovean — scriind această operă — avea extrem de serioase motive de a folosi la maximum calitatea a doua mai sus relatată. Însuși titlul ei este foarte semnificativ în această privință. Procedînd astfel, el a reușit să creeze un roman de o originalitate în adevăr impresionantă, nu numai dacă-l privim în cadrul literaturii române, ci chiar dacă-l raportăm la literatura universală.

Cu „*Istoria ieroglifică*", intrăm în împărăţia simbolului. Pentru realizarea acestui roman, unic în felul lui, Cantemir a pus la contribuţie toată fauna ţării sale, reprezentată cu deosebire prin clasa mamiferelor şi prin cea a păsărilor, pentru a marca prin ele pe eroii celor două ţări româneşti rivale: prin primele, pe moldoveni; iar prin celelalte, pe munteni.

În acelaşi timp, el aduce în scenă de asemenea o mare parte din fauna exotică şi anume pe cea a Asiei.

La acestea, trebuie să adaugăm şi animalele fabuloase, precum: inorogul[56] sau monocheros[57], struţocamila[58], coracopardalul[59], monocheroleopardalis[60], camilopardalul[61], aspida[62], salamandra[63], fenixul[64] ....

Apoi, Cantemir a mai utilizat — din fauna autohtonă — peştii[65], batracienele[66], reptilele[67] şi mai ales, deosebit de copios, clasa insectelor.[68]

Numărul total al speciilor de animale întrece suma de 80. Fauna autohtonă e reprezentată prin nu mai puţin de 65 de specii! Iar cea exotică, de 17 specii! Nici un alt scriitor din Europa — şi după cît ştim, nici din Asia — nu face uz de aşa de multe şi de variate animale în vreo operă cu caracter alegoric.

Dar simbolica lui Cantemir se extinde cu mult dincolo de limitele sferei animaliere, dat fiind că el foloseşte adesea în asemenea roluri şi plantele, ca de ex. *Neghina*[69] şi *Grîul*[70], punînd în contrast minciuna cu adevărul sau *Mugurul păduret*[71] în *Hultoană*[72], simbolizînd „cuvîntul rău în inimă bună" ....

Apoi, el pune foarte larg la contribuţie tot felul de lucruri neînsufleţite şi nu odată chiar idei abstracte. Astfel, curtea domnească din Moldova e reprezentată printr-un *Şopron*[73]; iar prin *Prundiş*[74], figurează el casele de la periferia Stambulului, situate pe malul Bosforului. Prin *Lutul galben*[75], Cantemir redă banii de aur, aşa numiţii *galbeni* în limba română.

De asemenea, prin *Lună*[76] şi *Soare*[77], reprezintă el argintul şi aurul. *Cumpăna*[78] simbolizează şi la Cantemir — după tradiţie — judecata cea dreaptă; în timp ce *Mreaja*[79] este simbolul firmanelor viclene emise de sultanul turc. *Holbura în munţi*[80] sau *Vivorul*[81] are semnificaţia alegorică de

„răzmiriță în Țarigrad" adică răscoală împotriva sultanului. *Curțile funiii*[92] redau sinecdotic imaginea spînzurătorilor; iar *Ocheanul apusului*[93] exprimă printr-o metaforă deosebit de evocativă *moartea* cu împărăția ei imesă, care înghite totul, ca cea mai adîncă și mai cotropitoare genune. Prin *Munți*[84], Cantemir reprezintă curțile marilor dregători turci; iar *„Munții de aur cu pietre de anthraxă"* [85] sînt la el simbolul unei promisiuni irealizabile, adică echivalentul celei din proverbul românesc: „a făgădui marea cu sarea și Oltul cu totul!" Demnitarii turci de prim rang mai sînt figurați și prin *Copaci*[86], iar sultanul, prin *„Copaciul gros, înalt și frunzos"*[87]. *Penele roșii*[88] și *Coada păunului*[89] simbolizează ironic *cabanița* și *cuca*, insignele distinctive ale domnilor români primite de la sultan cu prilejul înscăunării lor.

În fine, întîlnim în simbolica lui Cantemir și un ecou — nu singurul — al basmelor românești, în *Apa vie*[90] și *Apa moartă*[91], dintre care prima ilustrează „puterea de a face bine": iar a doua, prin antiteză, „puterea de a face rău"...

Nu lipsesc însă din romanul lui Cantemir nici oamenii — sub diverse aspecte — în rolul de simboluri, precum sînt *Păscarii*[92], adică strîngătorii de biruri; *Apariul*[93] care-l imaginează pe boierul moldovean Constantin Ruset, cupariul lui Vasile Lupu; *Mascaraua cu ochi negri*[94] adică personajul din teatrul popular turcesc, cunoscut sub numele de *caraghioz*; *Vrăjitoriul despre crivăț*[95], *Vrăjitoriul din părțile Mesopotamiii*[96], *Vrăjitoriul, carile în laptele și în spatele oii caută*[97], *Vrăjitoriul ca ciuperca din gunoiu*[98] simbolizînd diferiți înalți demnitari turci....

În această atît de prolifică expunere de simboluri — care depășesc cu cîteva zeci numărul de 100! — Cantemir a acordat o mare atenție alegerii și adaptării lor la persoanele la care ele se raportă. De altfel, el însuși o spune, în special cu privire la simbolurile-animale — adresîndu-se cititorului — în prima prefață a romanului: „...De care lucru, pentru asupreala mai sus pomenită, *pre fietecare chip supt numele a vreuniia din pasiri sau a vreunuia din dobitoace a supune și firea chipului cu firea dihaniii ca să-și răducă, tare am nevoit....*" [99]

Acest pasaj ne dovedește într-un mod cît se poate de clar că el și-a selectat cu o deosebită grijă simbolurile din

lumea animală, avînd drept scop ca fiecare animal să corespundă cît mai adecvat eroului căruia i se substituie, adică să fie cît mai reprezentativ, ilustrînd la ideal trăsătura psihică dominantă a respectivului personaj uman.

Examinînd cu atenţie pe fiecare dintre mamifere şi dintre păsări, în comparaţie cu boerii moldoveni şi munteni, pe cari-i simbolizează, constatăm că în adevăr simbolurile, în marea lor majoritate, redau fidel însuşirea proeminentă a eroilor-oameni. Pentru a evidenţia cît mai bine acest fapt, îi vom trece fugar în revistă numai pe cîţiva dintre eroii *Istoriei ieroglifice.* Astfel, ne întrebăm : — Oare s-ar putea imagina o mai fericită reprezentare alegorică decît *Cameleonul*[100] pentru boierul moldovean Scarlat Ruset, acel ipocrit fără seamăn total lipsit de scrupule ; acel mare ţesetor de intrigi, care nu avea nici o convingere şi nici o credinţă, ci îşi schimba inopinat părerile şi sentimentele după împrejurări, călcînd jurăminte sau trădîndu-şi chiar Domnul şi interesele superioare ale propriei sale ţări ?

Aceeaşi întrebare ne putem pune şi referitor la *Rîsul*[101], simbolul lui Mihalache Ruset, fratele lui Scarlat, care la fel cu acesta e gata oricînd să se preteze la orice compromisuri, nesocotind cele mai sacre legăminte, pentru meschinele lui interese personale sau ale familiei sale şi care e privit de Cantemir ironic, prin prisma ridicolului.

Nu mai puţin reuşit este simbolul *Vulpea*[102] pentru boierul moldovean Ilie Ţifescu, renumit prin viclenia şi uneltirile lui, precum şi prin iscusinţa la cuvînt, cu ale cărui meşteşugiri şirete înşela buna credinţă a celorlalţi boieri şi a Domnului.

Apoi, un foarte potrivit simbol — prin caracterul său evocativ şi totodată ironic — este *Papagaia*[103], pentru boierul muntean Ioan Comnen, grec de origine, care se bucura de faima că era un mare învăţat şi că avea „rost de bun ritor". Pînă şi un vestit orator ca *Vulpea* îi aduce elogii. De aceea, şi este el delegat de celelalte păsări — adică de ceilalţi boieri munteni — ca să ia cuvîntul în adunare, pentru a susţine necesitatea unor relaţii cît mai prieteneşti între Ţara Românească şi Moldova.

De asemenea, *Şoimul*[104] constituie o izbutită reprezentare a unui alt boier muntean, Toma Cantacuzino, care face

dovadă de o deosebită agerime a inteligenței în scrutarea tramei complicatelor machinații, care stăteau la baza dușmăniei dintre Constantin Brîncoveanu și Cantemirești. Nu se putea o mai nimerită alegere a simbolului pentru figura unui înțelept atît de clarvăzător și care se bucura de simpatia prințului Cantemir.

O abilă simbolizare a realizat acesta și în *Nevăstuica*[105] sau *Helgea*[106], pentru frumoasa fiică a spătarului Dedul Codreanu, care a ajuns Doamna Ana a Moldovei, în urma măritișului ei cu Mihai-Vodă Racoviță.

Apoi, *Mreana*[107] o simbolizează pe fiica lui Constantin Brîncoveanu — „fata Corbului" — care a devenit soția lui Constantin Duca, Domnul Moldovei, alias *Vidra*.

În fine, tot pentru un personaj feminin, mai relatăm un foarte reușit simbol, exprimat însă printr-o idee abstractă: *Biruința*[108]. Sub acest nume se ascunde Victoria, o frumoasă greacă din cartierul constantinopolitan Galata, căreia Cantemir îi face un admirabil portret, prin excelență liric, alcătuit în cea mai mare parte din versuri în monorimă. Acest portret e de un surprinzător dinamism — vrem să spunem, plin de viață — întrucît eroina nu e zugrăvită plastic, ci ni se arată cum acționează ea și ce efect produc asupra privitorului trăsăturile ei fizice nespus de armonioase, precum și graiul ei fermecător:

„. . . îndată o ficioară ghizdavă[109] și frumoasă
denainte-ne în picioare stetea,
carea cu ochii săgeta,
cu sprîncenile arcul încorda,
cu fața sînge vărsa,
cu buzele inima spintecca,
cu mijlocul viața curma,
cu statul morții ridica,
cu cuvîntul dzilele în cumpănă măsura,
cu răspunsul sufletul de la mormînt înturna,

iar cu singur numele *Biruinții*, toată frumsețe biruia și covîrșiia."[110] Această mîndrețe de femeie — născută din lapte[111], pe calea unor prea miraculoase vrăji — a rănit inima *Cameleonului*. De aici, și numele ei de *Biruința*, fiindcă l-a biruit pe cel mai viclean și mai prefăcut dintre oameni, *Apariul*, tatăl Cameleonului — vestit vrăjitor — printr-o altă meș-

teșugită vrajă, a făcut apoi ca Biruința să-l iubească și ca pe fiul său și să se mărite cu el.[112]

Remarcăm de asemenea o bună alegere a simbolurilor pentru unele personaje străine, ca de ex. *Privighetoarea*[113], pentru Ieremia Kakavela, avînd la bază un sentiment de pilduitoare gratitudine din partea lui Cantemir față de dascălul său grec din adolescență[114]; *Cucoșul Evropii*[115], pentru „solul franțuzesc" [116], al cărui simbol se sprijină pe omonimia perfectă dintre nomen ethnicum *Gallus* și apelativul latinesc *gallus*, care înseamnă cucoș; „*Aspida de Palestina*" [117], pentru intrigantul mitropolit Hrisant Notara, care a ajuns mai tîrziu patriarh al Ierusalimului . . .

Cantemir face apoi frecvent uz de simboluri colective, care sînt adesea foarte izbutite, datorită umorului său și puterii lor de evocare. Ele se caracterizează în special prin faptul că sînt pigmentate satiric sau comico-satiric. Așa, de ex., *cîinii*[118] reprezintă capichehaièlele, care păzesc interesele țărilor române la Constantinopol; *coteii*[119] sînt iscoadele, adică spionii; *broaștele*[120] și *brotăceii*[121] sînt țiganii lăutari și cobzari; *albinele*[122] sînt țăranii birnici, care muncesc cu hărnicie pentru folosul altora; *tăunii*[123] sînt curtenii, *muștele*[124], ciocoii adică slugile boierești; *trîntorii*[125], scutelnicii; *căpușile pline de sînge*[126] simbolizează pungile pline de bani storși cu sila de la popor, *lindinile*[127], *păduchii*[128], *lipitorile*[129] și *cîrceii*[130] îi simbolizează pe străini, „cari nu sînt de țară". . . etc.

Studiul revelator al lui Dragoș Moldovanu, „Esoterismul baroc în alcătuirea Istoriei Ieroglifice" [131], *deschide un orizont nou, care vine să completeze interpretarea justă a acestei opere literare, ce este încă departe de a fi înțeleasă în toată plenitudinea și complexitatea ei de către cititori. El indică o venă, care a fost cu desăvîrșire ignorată pîn-acum, punînd într-o lumină și mai vie nu numai uimitoarea erudiție a lui Cantemir, ci totodată și aspectul enigmatic de tulburător mister, în care e învăluită acțiunea romanului său.*

Astfel — așa cum s-a văzut și la simbolurile eminesciene, analizate mai sus de noi, precum și la altele de aceeași natură — la baza simbolurilor utilizate de Cantemir stau la fel, din belșug, elemente mistice de cele mai variate proveniențe. În adevăr, *Istoria ieroglifică* se resimte profund de

ecouri ce-i vin din domeniul științelor oculte, precum din cel al *alchimiei*[132], al *magiei*[133], al credinței în *metempsichoză*[134], al *numerelor augurale*[135], sau al diferitelor științe divinatorii[136], ca: *oniromantia*[137], *onomatomantia*[138]. *ornitomantia*[139], *necromantia*[140], *hiromantia*[141], *geomantia*[142], *omoplatoscopia*[143], *astrologia* . . .[144]

Toate aceste elemente au, la raționalistul Cantemir, o finalitate exclusiv estetică — cel mai adesea de nuanță comico-satirică — fiind folosite în scopuri pur poetice. El nu crede în nici una din aceste pretinse științe, ci își bate joc — într-un mod mai mult sau mai puțin discret — de ele și de cei ce le cultivă[145]. Aici însă rezidă de asemenea poezia romanului cantemirian și tot aici va mai afla deci lectorul încă o cheie pentru orientarea în labirintul său, care altfel ar rămînea în parte inextricabil.

În ce privește structura simbolică a acestei opere, care pe noi ne interesează în mod special aici, constatăm că menționatele elemente mistice o consolidează și fac să-i crească farmecul ei poetic.

Dragoș Moldovanu a scos așadar în evidență, și referitor la *Istoria ieroglifică,* aspectul european de proveniență occidentală al culturii lui Cantemir, care se îmbină la el, în chip armonios, cu cel al culturii sale orientale de origine asiatică. Este ceea ce caracterizează dealtfel chiar Constantinopolul, marele centru de tradiție bizantină, unde și-a făcut studiile principele moldovean.

În ultimul timp, o luminoasă contribuție la înțelegerea romanului alegoric atît de original al lui Cantemir, a adus de asemenea Al. Bistrițianu[146], care stăruie cu convingătoare argumente asupra bazelor autohtone, de esență folclorică, ale acestei opere, care nu-și află seamăn nici în literatura noastră cultă, nici în cea universală.

Și totuși nu încape îndoială că, pentru romanul său, Cantemir a avut și unele modele străine, de natură specific simbolică, pe care însă nu le-a urmat îndeaproape pe nici unul, deși a primit de la ele prețioase sugestii. Astfel, sînt semne că el a cunoscut bine fabulele esopiene, evident, chiar în limba greacă, pe care o stăpînea perfect, atît pe cea antică, cît și pe cea modernă.

Dar mai ales i-a fost lui familiar *Fiziologul* vremii sale — corespondentul bestiariului occidental — pe care, poate, îl va fi citit tot în vreo redacție grecească, dacă nu chiar și în vreuna slavonă. Această zoologie[147] mitologică — cu adaptări etico-didactice raportate la religia creștină — abundă în tot felul de povestiri fantastice, puse pe seama diferitelor animale și interpretate alegoric, deși nu lipsesc din ea nici unele trăsături realiste ale acestora.

În *Fiziolog* — carte foarte populară în tot sud-estul Europei, încă din cursul evului mediu și pînă aproape de vremea noastră — vedem noi sursa de prim ordin, din care s-a inspirat Cantemir. El a găsit aici o bună parte din animalele, pe care și le-a ales ca simboluri și, firește, a ținut seamă de însușirile specifice — calități sau cusururi — care caracterizau animalele selectate, păstrîndu-le de cele mai multe ori întocmai.

Pentru a ilustra în chip concret cele afirmate, ne vom opri mai mult la cîteva din animalele fantastice, care ni se par mai tipice. Începem chiar cu simbolul, care-l reprezintă pe autor: cu *Inorogul*.

Referitor la miraculoasele însușiri ale cornului acestui animal fabulos — care nu trebuie identificat cu rinocerul din realitatea zoologică, așa cum au făcut unii cercetători[148] — este foarte semnificativă întrebarea din *Istoria ieroglifică*: „. . . iară *cornul inorogului precum purtătoriu de viață ieste*, cine va tăgădui ?. . ." [149]

Apoi, în altă parte a romanului, Cantemir pune în gura Apariului următoarea apreciere admirativă a Inorogului în special pentru cornul său „. . . între a lumii jigănii, *Inorogul* să află carile, *în vîrful cornului mare vîrtute poartă și împotriva a toată pătimirea putere are* . . ." [150]

Iar în timpul coșmarului său, Cameleonul — pe cînd se simțea chinuit de cele mai cumplite dureri — deodată și-a adus aminte, ca de unicul remediu în stare să-l salveze: „de mare *și minunată puterea cornului Inorogului asupră a toată otrava*" [151]

Mai departe, sub impresia aceluiași vis urît, iată cum îl imploră el pe Inorog, ca să-l scape de la pieire: —„Agiutoriu, agiutoriu ! . . . și cornul plecîndu-ți, din otrava ce mă pitredéște, mîntuește-mă !" [152]

Dar tocmai aceste le aflăm și în *Fiziolog*, unde stă scris despre cornul menționatului animal că e făcător de minuni. Între acestea se relatează cu deosebire faptul că el „. . . . *biruește puterea otrăvii*. . . "[153] Astfel, socotit ca un panaceu, cică era foarte căutat cornul inorogului, care și-l leapădă în fiecare an, crescîndu-i altul nou. Apoi, tot *Fiziologul* povestește că în pustie, inorogul poate preface apa băltoacelor din amară și sărată, în dulce — bună de băut — numai atingînd-o cu cornul său.[154]

Între minunile, pe care mai era în stare să le săvîrșească inorogul, Cantemir — din intenții satirice la adresa lui Scarlat Ruset (Cameleonul) și a soției sale — i-o atribuie și pe aceea, inventată de el, că putea să fertilizeze o femeie stearpă, dacă-i atingea pîntecele cu cornul său.[155]

O variantă a *Fiziologului* ni-l înfățișează pe inorog și în ipostaza de animal galant: „. . . are multă dulceață, ca să șază lîngă fată și deacă veade vreo fată, el îndată merge la dînsa și adoarme în brațele ei . . . "[156] Pe de-altă parte, *Fiziologul* — descriindu-l pe inorog — ni-l arată de obicei ca fiind deosebit de puternic și de temut de alte animale.[157] Nu poate fi îndoială că principele Cantemir — la alegerea inorogului ca simbol pentru sine, a avut în vedere variatele calități, care i se atribuiau și care l-au atras.

Apoi, și alte animale fantastice din *Istoria ieroglifică* apar cu însușirile lor specifice, așa cum sînt ele consemnate de *Fiziolog*.

Astfel, despre *salamandră* se spune în ambele scrieri că în mijlocul focului, pe jăratec, se simte ca-n elementul ei. Vom relata mai întîi pasajul respectiv după *Fiziologul* românesc din a. 1774 : „. . . Salamandra iaste jiganie . . . în chipul șopărlei, numai iaste mai mare . . . însă . . de o ar pune cineva pre cărbuni aprinși, se stinge cărbunii și ea nu pate nimic . . ."[158]

Iar în alt *Fiziolog* românesc nedatat, citim următoarele : „Salamandra iaste o jiganie cât șopărla de mare și atâta iaste de reace, cât mănâncă foc și stinge văpaea . . ."[159]

Iată acum ce tablou evocativ al salamandrei ne dă Cantemir — pe baza datelor din *Fiziolog* — în *Ist. ierogl.*, în cadrul visului Cameleonului : „. . . Iară în mijlocul focului, o jiganie groznică vădzu, carea la chip ca șopîrla, însă cu

multul mai mare și mai groasă a fi i să părea. Aceasta în toate părțile prin pară primblîndu-să, fără sațiu jăratecul păștea și de mare lăcomie și spudza înghițiia, nemică cevași de atîta înfocată văpaie betejindu-să ..." [160]

Despre *fenix*, *Fiziologul* narează în diferite chipuri — după variante — că arde în foc, prefăcîndu-se în cenușă, pentru ca după aceea să reînvie.

Unele variante ale *Fiziologului* românesc de la 1777 povestesc că atunci cînd fenixul împlinește vîrsta de 500 de ani, merge în biserică și se așează pe jertfelnic, unde „arde săngur și după aceea din cenușă iară să face și peste 500 de ani iară să innoiaște într-acest chip." [161]

Iar dintr-o altă variantă a aceluiași *Fiziolog* românesc, aflăm că după ce a trăit 500 de ani, simțind că i se apropie ceasul morții, întinde aripile către soare și: „... de razele soarelui să aprinde și arde de tot și să face praf. După aceea, din cenușa lui să face un vierme; iar din viermele acela, să face iar finixu pasăre ca și întăiu ..." [162]

Nu e lipsit de interes să amintim că această ultimă variantă citată din *Fiziolog* își găsește corespondent în descrierea făcută de lexicograful bizantin *Suidas* fenixului, despre care spune că moare în focul de zmirnă și: „... după ce a ars rugul [de zmirnă], peste cîtva timp, ci-că ia naștere un vierme, că acesta se transformă și devine iar fenix și că-și ia zborul spre Egipt, acolo de unde a venit." [163] Aici, evident, avem a face cu un reflex al *Fiziologului*. Posedăm astfel o veche mărturie databilă a legendei fenixului, care se încadrează în secolul a X-lea.

Cantemir exprimă acelaşi lucru în fond, cu privire la această himerică pasăre, numai că mai pe scurt, într-o comparație din *Ist. ierogl.*: „... ca *finicii* în focul lor murind și apoi iarăși înviind ..." [164]

La fel, ne apar într-o parte și în alta bizarele animale monstruoase desígnate prin numele grecești: *struțocamila*[165] *camilopardalul*[166] și *aspida*[167].

Dar încă o dovadă, peremptorie, că *Fiziologul* este o importantă sursă a lui Cantemir pentru eșafodajul alegoric al romanului său, o constituie faptul că, în *Ist. ierogl.* întocmai ca și-n *Fiziolog*, cele două împărății — a păsărilor (Țara-Românească) și a dobitoacelor (Moldova) — sînt una

sub oblăduirea *vulturului*, iar cealaltă sub a *leului*. Iată cum capătă expresie acest fapt legendar în *Ist. ierogl.*: „... .*Leul* dară de pre pămînt, carile mai tare și mai vrăjmașă decît toate jigăniile, cîte pre fața pămîntului să află a fi ... și *vulturul* din văzduh, carile precum tuturor zburătoarelor împărat ieste ..."[168] Iar în *Fiziologul* de redacție românească, din 1774, aflăm scris următoarele: „*Leu* iaste împărat la toate ceale cu patru picioare, precum iaste *vulturul* la ceale zburătoare ... căutătura lui iaste împărătească și groaznică ..."[169] Dacă principele Cantemir ar fi urmat tradiția heraldică a celor două țări românești, logic era să fi imaginat ca monarhi ai lor pentru una corbul, iar pentru cealaltă bourul. El însă a adoptat uzul trasat de *Fiziolog* fără a se abate cîtuși de puțin de la el. E drept, folosirea corbului în simbolica romanului e un reflex al heraldicei Țării Românești; totuși e un reflex destul de palid, căci nu i se atribuie acestui simbol o valoare cu caracter de permanență, ci e raportat la persoana efemeră a unuia dintre monarhii țării respective. Pentru reprezentarea Moldovei însă, Cantemir n-a făcut nici măcar atîta; căci monarhii ce s-au succedat la tron acolo — în perioada în care se încadrează conflictul epic al romanului — sînt desemnați unul prin simbolul *Vidrei*[170] (Constantin Duca) iar altul prin cel al *Struțocămilei*[171] (Mihai-Vodă Racoviță). Bourul nu apare deloc ca simbol monarhic.

Din cele de mai sus, credem că reiese limpede strînsa relație dintre *Istoria ieroglifică* și *Fiziolog*, în ce privește folosirea simbolurilor.

Tot în legătură cu *Fiziologul* ca izvor de inspirație al lui Cantemir, ne putem pune acum mai precis întrebarea: în care anume redacție îl va fi citit el? S-ar părea că modul cum e numit elefantul în diferitele redacții ale *Fiziologului* pe de-o parte și în *Ist. ierogl.* pe de-alta, proiectează oarecare lumină asupra acestei chestii. E foarte puțin probabil ca să fi folosit Cantemir o redacție slavonă, în care elefantul e desemnat prin numele **слонъ**.[172] Cel mai verosimil este să se fi slujit de o redacție grecească, unde — firește — acest animal e numit ἐλέφας. Dar în cazul cînd o variantă grecească a *Fiziologului* ar fi fost unica sursă a lui Cantemir, era de așteptat ca respectivul simbol să sune în *Ist. ierogl.* ca-n grecește: *elefant*. Aceasta cu atît mai mult cu cît ter-

menul era deja cunoscut limbii române — ca neologism se-nțelege — pe timpul cînd Cantemir și-a scris romanul său. Ba avem chiar dovada că el îl și utilizase către sfîrșitul secolului al XVII-lea în scrierea „Divanul înțeleptului cu lumea".[173] Fapt interesant însă, pentru designarea respectivului animal-simbol, Cantemir folosește, în *Ist. ierogl.* apelativul de origine turcă *„fil"* [174], care era încă termenul popular general răspîndit la români pe atunci. Dar acesta este și termenul, pe care-l întîlnim în *Fiziologul* de redacție românească de la 1774 : *„Filul* iaste gadină mare cu 4 picioare. Oamenii cei proști îi zic *pilu*. . ." [175] iar mai departe : „. . .*filul* nu are genunchi ca celelalte . . ." [176] Sau, într-un alt paragraf din același *Fiziolog*, unde e utilizată numai forma plebeiană : „Pildă pentru *pil*." După acest titlu, urmează : „Pilul trăiaște 500 de ani . . . etc." [177] Tot sub numele *pil*, figurează elefantul și în ms-ul de redacție română de la 1777, în capitolul intitulat „Pentru *pil*" : „pilul să naște în munte . . . etc." [178] Așa stînd lucrurile, s-ar părea că principele Cantemir a cunoscut și un *Fiziolog* de redacție română, după care s-a orientat la denumirea elefantului.

Un alt model nu mai puțin important, de care s-a servit Cantemir, este colecția hindusă de povestiri alegorice *Pančantantra*, prin una din redacțiile ei islamice, cel mai probabil prin redacția turcă intitulată *„Humayun Name"* [179] E ceea ce susțin turcologul *Mircea Anghelescu*[180] și indianista *Amita Bhose*[181]. Primul se bazează cu deosebire pe stilul *Istoriei ieroglifice*, care prezintă frapante asemănări cu stilul povestirilor pilduitoare cu caracter simbolic din limbile turcă, arabă și persană. În adevăr, predilecția lui Cantemir pentru proza rimată sau numai ritmată — din loc în loc — pare a fi un serios indiciu. Anghelescu relatează și unele exemple de conținut, pentru a-și ilustra ipoteza, deși el citează aproape în mod exclusiv pasaje din Cantemir, nu și din scriitorii orientali, pentru a le pune concret în paralelă. În ce privește comparația unui tînăr erou cu luna : *„...ca luna de arătos..."*, care se referă chiar la Cantemir (*Inorogul*) — fiind pusă în gura Cameleonului — sîntem de acord că e o influență orientală.[183] La români, numai fetele frumoase de tot sînt asemănate adesea de poetul popular cu luna[184] ; *bărbații, niciodată* ! La turci însă și la arabi, ne surprinde marea frecvență a

acestei comparații, raportată deopotrivă la femei ca și la bărbați.[185]

Alte semnalări de motive din *Istoria ieroglifică* — făcute de Anghelescu — prezintă numai analogii cu cele din *Pančatantra*, iar nu identități.

La Cantemir, nouă ni se pare foarte semnificativ — pentru influența orientală și în special a cărții *Pančatantra* — uzul foarte frecvent al proverbelor și dictoanelor. *Istoria Ieroglifică* conține nu mai puțin de 760 de expresii paremiologice; ne-o spune însuși autorul, în titlul acestui roman. O bună parte din ele sînt produse folclorice neaoșe românești, altele însă au origine asiatică sigură. Dintre acestea din urmă, cităm un singur exemplu, dar deosebit de edificator:

„*Apa doarme, iară nepriietinul nu doarme.*"[186]

Aici, recunoaștem proverbul turcesc, pe care Cantemir l-a redat în românește „ad litteram": „*Su uyur, düsman uyumaz!*"[187]

Surprinde în adevăr, prin caracterul său revelator, interesantul pasaj relatat de Amita Bhose, din *Kniga systima* a lui Cantemir, unde acesta laudă în gradul superlativ cartea turcească *Humayun Name*: „Oricine ar citi și înțelege perfect operele lor istorice, poetice și legendare și *în special cartea numită Humayun Name*, ar spune fără îndoială că acestea sînt cu mult mai frumoase decît toate scrierile europene."[188]

Desigur, *trebuie să vedem în acest elogiu hiperbolic nu numai o dovadă că el a citit menționata carte, ci și c-a luat-o de model pentru opera sa.*

D-na Bhose relevă cîteva coincidențe bine alese între personajele animale din *Istoria ieroglifică* și *Pančatantra*, precum e rolul leului și al elefantului în ambele părți.[189] Dar noi vom adăuga că însuși faptul că în romanul lui Cantemir abundă animalele exotice — unele comune cu cele din *Pančatantra*, altele necomune, însă toate asiatice — înseamnă o înriurire importantă. Apoi, pe noi ne-a frapat în special atribuirea unui rol marcant șacalului în *Istoria ieroglifică*. Se știe că în *Pančatantra* rolurile principale le dețin doi șacali: Karataka și Damanaka. Șacalul cantemirian e dotat cu aceeași agerime mintală și privit cu aceeași simpatie ca și șacalii din colecția indică.[190]

Apropierile făcute de d-na Bhose între proverbele din *Istoria ieroglifică* și cele din *Pančatantra* nu ne-au convins însă absolut deloc. Sînt cu mult prea mari deosebirile, ca să putem accepta analogia presupusă de dînsa.[191] Unul din ele, pe care Cantemir îl citează referindu-se la personajul Cucunoz și la sfaturile înțelepte date lui de Brehnacea: „... *mărgăritariul la porci* ... și sfatul bun, la inima rea, tot o socoteală au ..." [192] nu este nicidecum un reflex din *Pančatantra* — precum a crezut d-na Bhose — ci sursa lui de răspîndire e *Biblia* și anume *Evanghelia* lui Matei.[193]

În privința proverbelor deci, ceea ce admitem ca o influență sigură a *Pančatantrei*, este numai procedeul lui Cantemir de a-și orna povestirea cu ele — mai ales atunci cînd vrea să definească mai bine vreunul din personajele-simboluri — dar nu și proverbele însele.

Cît despre concluziile d-nei Bhose, noi le considerăm pe cît de judicioase, pe atît de obiective. Sîntem de acord cu opinia sa ponderată că înrîurirea exercitată de *Pančatantra* asupra *Istoriei ieroglifice* se limitează la formă[194], iar nu la fondul și la scopul urmărit, care sînt fundamental deosebite în cele două opere. Însă chiar așa, raportîndu-ne numai la formă, diferența de structură dintre ele ne apare tranșantă: în timp ce *Pančatantra* este o colecție de povestiri complet independente și numai aparent legate unele cu altele, *Istoria ieroglifică* e o operă unitară, în care toate povestirile sînt subordonate firului epic continuu al unei lupte îndîrjite între două cete de eroi.

Ceea ce Cantemir datorește Pančatantrei de versiune turcă, este înainte de toate modul de exprimare simbolică, pe care-l prezintă această celebră colecție. Influența ei însă n-a afectat in niciun chip originalitatea Istoriei ieroglifice, al cărei plan și expunere îi aparțin integral lui Cantemir, dat fiind că el s-a orientat după împrejurări și evenimente specific românești: peripețiile aprigului conflict dintre cîrmuitorii celor două principate, pe care el le-a înfățișat alegoric pe parcursul unei anumite perioade, de la sfîrșitul secolului al XVII-lea și începutul celui de-al VXIII-lea.

Pe de-altă parte, nu putem omite de a releva că *etica politico-socială din Istoria ieroglifică se caracterizează printr-un spirit profund democratic, aproape revoluționar, revelîndu-se* —

prin concepțiile sale foarte evoluate — cu mult superioară eticei prea adesea machiavelice din povestirile Pančatantrei.

În consecință, opinăm că influența *Pančatantrei* asupra *Istoriei ieroglifice* nu trebuie nicidecum ignorată sau minimalizată sub aspectul formal.

Este cartea, care nu numai de-a lungul evului mediu, ci și pe timpul lui Cantemir cunoștea o largă circulație la popoarele din sud-vestul Asiei și din Europa, mai ales din sud-estul ei. Încă în pragul secolului al XIX-lea, Silvestre de Sacy — referindu-se la *Pančatantra* — spunea că această carte s-a bucurat de o extraordinară popularitate, care nu e comparabilă decît cu cea „a Bibliei și a Evangheliei". [195]

Dacă ne-am oprit așa de mult la *Istoria ieroglifică* a lui Cantemir, e fiindcă *nici o altă operă, românească sau străină, nu ne putea oferi o ilustrare mai spelendidă și mai bogată decît ea pentru exprimarea poetică prin simboluri.*

c) Țiganiada

În ce privește epica cultă în versuri, literatura română posedă un impunător monument al exprimării simbolice în epopeea eroi-comică *Țiganiada* a lui Ion Budai-Deleanu[196], care se cuvine considerat drept cel mai mare poet român înainte de Eminescu.

La prima vedere, s-ar părea că această operă nu e altceva decît o mare frescă a vieții neamului țigănesc din țările române. Că ne înfățișează doar o serie de tablouri, în care pulsează viu, în toată originalitatea și pitorescul său, modul de a trăi al țiganilor de pe meleagurile noastre. Că avem a face cu ilustrarea unui specific etnic inedit, care surprinde prin diversitatea aspectelor lui și printr-un umor inegalabil . . . Desigur, așa este. Și aceasta înseamnă foarte mult pe tărîmul realizării artistice, mai ales la vremea cînd a fost scrisă opera în chestiune. Dar pentru un ochi mai atent, *Țiganiada* își dezvăluie o valoare cu mult mai mare. Orizontul pe care-l deschide această operă este uimitor de larg și plin de miraj. Căci pe lîngă faptul că ne reprezintă, în forme măiestre, cazul particular al țiganilor din ținuturile românești — adică o realitate etnografică din cele mai originale — ea are implicit și o semnificație de o importanță cu mult mai mare

decît simpla zugrăvire a unui trib de nomazi trăitori printre români. Autorul *Ţiganiadei* a izbutit să ridice tema poemei sale deasupra sferei limitate a vieţii ţiganilor, dîndu-i un sens incomparabil mai cuprinzător. El a făcut ca opera lui — care are la bază un subiect atît de modest în aparenţă — să prezinte interes în cel mai înalt grad pentru poporul român însuşi şi în acelaşi timp chiar şi pentru alte popoare. A reuşit, cu alte cuvinte, să-i confere rolul unui simbol nespus de sugestiv, avînd multiple şi puternice rezonanţe. În adevăr, *în Ţiganiada, eroii şi acţiunile acestora nu sînt totdeauna ceea ce par a fi — adică nu-s identificabili exclusiv cu ţiganii, nici faptele lor nu-s numai nişte simple isprăvi ţigăneşti — ci ei îi reprezintă pe români şi păcatul lor capital din trecut de a fi suportat să fie timp de multe veacuri dezbinaţi şi o mare parte din ei subjugaţi altor neamuri.* Aceasta ne-o spune răspicat însuşi autorul în *„Epistolie închinătoare către Mitru Perea, vestit cîntăreţ“* [197], care precedează epopeea: „...Însă tu bagă sama bine: *toată povestea mi să pare că-i numa o alegorie în multe locuri, unde prin ţigani să înţăleg ş-alţii, cari tocmai aşa au făcut şi fac ca şi ţiganii oarecînd; cel înţălept va înţălege! ...*“ [198]

Această operă de genială inspiraţie, creată aşa de timpuriu — în ultimii ani ai secolului al XVIII-lea şi în pragul celui al XIX-lea — priveşte prin prisma comico-satirică marea dramă a poporului român, care, răspîndit în atîtea ţări diferite, ba aflîndu-se chiar şi sub stăpîniri străine, nu izbutea să se afirme în lume pe potriva numărului său considerabil şi a calităţilor lui etnopsihice, precum şi pe potriva „nobilei sale origini“. Iar aceasta numai din cauză că nu se-nvredniceau a se strădui din răsputeri ca să se unească cu toţii la un loc într-o singură ţară.

Iată de ce soarta lor nu putea fi alta decît soarta ţiganilor rătăcitori, care nu fac decît să pribegească fără nici un ţel, să se certe continuu între ei şi să sfîrşească printr-o bătălie fratricidă de pomină, care spulberă pentru totdeauna idealul urmărit de către cei mai buni dintre dînşii.

Aşadar, *Budai-Deleanu, prin „Ţiganiada“, îi îndeamnă pe conaţionalii săi de pretutindeni la unire, dîndu-le a înţelege că numai în unirea tuturora stă salvarea lor. El îi previne în acelaşi timp că altfel, îi aşteaptă destinul tragic al ţiganilor.*

Acest teribil memento apare în toată claritatea chiar în versurile epopeii. Autorul îl pune în gura bătrînului Drăghici, un alter Nestorie homeric al țiganilor:

„. . . *Fiți purure într-o minte ș-o voie,*
Mai vîrtos la vreme dă nevoie!

Că dacă nu vă veți prinde dă mînă,
Părtășiri iubind și împărăchiare,
Asupri-vă-va limbă străină
Și veți hi periți fără scăpare:
Nice veți mai face un neam pă lume;
Ci veți hi fără țară și nume.

Ba veți hi cum furăm păn-acum,
Cumu-s Jidovii blăstămați iacă,
Ce n-au țară, ci trăiesc pă drum . . .
Să hie țara cît dă săracă,
Dulce-i, cînd poate cineva zice:
— Asta-i țara mea; eu-s de aice!"[199]

Precum se vede din citatele versuri, Budai-Deleanu îi avertizează pe români că — dacă vor continua să rămînă dezbinați — îi paște în mod inevitabil însăși primejdia catastrofală: *desnaționalizarea*![200]

Dar *Țiganiada* are de asemenea săgeți simbolice, care străbat cu mult în afară de lumea românească, întrucît ele se circumscriu în ramele universalului. În adevăr, păcatele țiganilor sînt totodată simboluri ale barbariei umane și Budai-Deleanu le stigmatizează ca atare. Poetul român, prin *Țiganiada* sa, îi face atenți pe oamenii de pretutindeni să se ferească de *țigănii*, adică de barbarie!

Criticul M. Dragomirescu, raportîndu-se la această operă, spunea: „Este incontestabil . . . că Budai-Deleanu — cu toate imperfecțiile formale inerente unei limbi, care pînă la dînsul nu avea stil poetic cult — a dat literaturii universale cea mai poetică și deci cea mai izbutită din punctul de vedere al fondului epopee eroi-comică *Țiganiada*. Cu toată perfecția lor formală, nici *Batrachomyomahia* omerică, nici *Secchia rapita* a lui Tassoni, nici *Le lutrin* a lui Boileau, nici chiar *Reineke Fuchs* al lui Goethe, necum ireverențioasa *La Pucelle* a lui Voltaire nu i se pot opune din punct de vedere al com-

plexității, adîncimii și adevărului concepției și mai cu seamă al puterii de caracterizare comică . . ."[201]

Împărtășim întru totul opinia lui Dragomirescu, fiind profund convins că pentru orice judecată obiectivă, *Țiganiada* este o capodoperă a genului, de dimensiuni care depășesc sfera națională. Prin semnificația ei largă, prin forța evocativă a simbolurilor sale, ca și prin unitatea organică a temei, dar mai ales printr-o impresionantă naturalețe, care se reflectă în primul rînd asupra personajelor pline de vioiciune, această operă se ridică deasupra a tot ce s-a scris pe terenul epico-umoristic în versuri, în literatura Europei din antichitate pînă-n vremea noastră.

Dintre operele enumerate de Dragomirescu, cele mai tipice — adică mai reprezentative pentru această specie poetică — sînt desigur, la grecii antici, *Batrachomyomahia* și la italieni, *La secchia rapita*. Dacă facem însă o comparație între menționatele poeme și *Țiganiada*, nu e deloc greu de pus în evidență superioritatea artistică a celei din urmă.

În adevăr, *Batrachomyomahia*, care e o succintă imitație bufă a *Iliadei*, nu este decît o simplă parodie a acesteia, avînd ca scop să-i ridiculizeze pe faimoșii eroi homerici[202], pe care îi substituie cu broaște și șoareci. Ea trăiește în umbra *Iliadei*, fiind complet dependentă de ea.[203] Dacă nu ar exista *Iliada*, *Batrachomyomahia* ar fi absolut inconceptibilă ! Comparînd-o cu *Țiganiada*, ea ne apare doar ca o mică jucărie amuzantă.

Dar chiar epopeea eroi-comică în 12 cînturi a lui Tassoni[204] — oricît este ea de perfectă în ce privește stilul și versificația sa rafinată, oricît de scînteietoare sînt adesea ironiile poetului, care vizează fără cruțare viciile contemporanilor săi[205] și oricît de patriotică e atitudinea sa de revoltă față de dominația spaniolă — această operă este departe de a avea rezonanțele estetice ale *Țiganiadei*. Orizontul ei se limitează la lumea italiană, nu se-ntinde dincolo de hotarele acestei țări, pentrucă nu prezintă într-o mai amplă măsură elemente evocatoare, de natură să-i afecteze și pe cititorii care aparțin altor națiuni.

Dar ea stă mai prejos de *Țiganiada* și prin unele elemente artificiale[206], de care face uz prea adesea Tassoni. Ne gîndim în special la divinitățile Olimpului greco-roman, care apar

frecvent în opera sa, formînd după tradiția homerică miraculosul epopeei. Astfel, Jupiter („Giove"), aflînd de raptul găleții bolonezilor de către modenezi, adună zeii la sfat, spre a hotărî începerea războiului[207]. Ne sînt deci înfățișați rînd pe rînd zeul Marte, bătrînul Saturn, Neptun, Apollo, Vulcan, Mercur, Bacchus, Hercule ... Iar dintre zeițe: Pallas Athena, Venus, Junona, Diana, Fortuna [208] ... Nu lipsesc nici cele trei Grații[209] și nici Ganimede, paharnicul zeilor[210] ...

Ce răsunet mai puteau avea asemenea figuri divine în epoca modernă? Pe cine mai puteau ele impresiona la începutul secolului al XVII-lea?

Budai-Deleanu nu folosește astfel de clișee anacronice și cu totul artificiale.[211] Miraculosul *Țiganiadei* sale este cel trăit aievea, cu deosebire în lumea rustică și în parte chiar în lumea cultă. El și l-a alcătuit din personajele supranaturale ale mitologiei creștine, cu credințele ei populare în draci, strigoi[212] și în alte duhuri necurate, în Dumnezeu sub numele de Savaot[213], în îngeri și arhangheli, în sfinți și în zîne[214] ... El pune în contrast tranșant aceste două categorii de figuri mitologice — unele ca încarnații ale principiului răului, altele ale principiului binelui — făcîndu-le să lupte între ele. Asistăm astfel la un război supranatural, care se desfășoară paralel și concomitent cu cel pămîntesc al țiganilor și al lui Țepeș-Vodă cu turcii. În tabăra infernală, apar: Satana, căpetenia supremă a dracilor[215], apoi Urgia fiica sa[216] și a Zavistiei[217], care ațîță vrajba între oameni, Velzăvuv[218] hatmanul oștilor diavolești, Mamona[219] „vistiernicul Satanei", Asmodeu „duhul înșelăciunilor" [220], Moloh[221], demonul ispitelor trupești și al tuturor năravurilor rele, Belfegor, „stăpînul credințelor deșarte" [222] ...

Sfinții alcătuiesc și ei o numeroasă ceată: iată-l pe Sînt-Ilie, care-i trăsnește fără milă pe draci[223], apoi pe Sîn-Georgiu, sfîntul războinic, îmbrăcat în zale și cu coif pe cap, cu sabie și suliță[224], Sîn-Medru[225], Sîn-Pietru portarul raiului[226], Sîn-Nicoară[227], Sîn-Spiridon[228], arhanghelul Mihai[229] ...

Multe dintre aceste figuri — din lumea diavolilor sau din cea a sfinților — apar în lumină de simboluri.

Din miraculosul *Țiganiadei*, firește, nu puteau lipsi iadul[230] și raiul[231], sălașurile celor două categorii de personaje supranaturale și în același timp locul de osîndă al păcăto-

şilor sau de răsplată al celor buni şi drept credincioşi. Le aflăm descrise cu talent şi cu mult umor, întocmai cum şi le imaginează poporul nostru de la ţară — dar mai ales, cum vede raiul fantezia ţigănească — şi cam în felul cum sînt zugrăvite pe pereţii bisericilor şi mînăstirilor româneşti precum şi ale altor neamuri de rit ortodox.

Nu se putea o mai fericită inspiraţie pentru crearea cadrului miraculos al epopeei. Constatăm astfel că, în *Ţiganiada*, totul e viu, totul tresaltă de suflul vieţii autentice, pentru că totul ne este prezentat în culorile cel mai naturale.

Amintim în fine că această capodoperă a literaturii române este axată în cea mai mare parte pe folclorul nostru, nu numai prin miraculosul folosit de Budai-Deleanu, dar prin faptul că în genere principala sa sursă de inspiraţie o constituie ciclul epico-umoristic al savuroaselor snoave populare, care-i persiflează pe ţigani [...]

În consecinţă, *Ţiganiada* îşi aşteaptă numai traducătorii talentaţi, care s-o transpună cu maxima fidelitate în limbi de uz mai general decît cel al limbii în care s-a născut, pentru a putea fi introdusă — precum i se cade — în circuitul literaturii universale, ca să aibă prilejul de a se delecta cu umorul ei sănătos şi alte popoare.

NOTE

1. Adolf Erman, *Die Hieroglyphen*, Berlin, 1923; Siegfried Schott, *Hieroglyphen*, Mainz, 1951.
2. Gustav Barthel, *Konnte Adam schreiben?* Köln, 1972, p. 34.
3. Barthel, *Ibidem*; A. Moret, *Rois et dieux d'Egypte*, Paris, 1911 — p. 284.
4. A. Moret, *Rois et dieux d'Egypte*, p. 281.
5. Kurt Sethe, *Vom Bild zum Buchstaben*. Leipzig, 1939.
6. Samuel Kramer, *Geschichte beginnt mit Sumer*. München, 1959; Kurt Jaritz, *Schriftarchäologie der altmesopotamischen Kultur*, Graz, 1967.
7. Ignaz Gelb, *Hittite hieroglyphs*, Chicago, 1933; E. Laroche, *Les hiéroglyphes hittites*. I. Paris, 1960; C. Franc, *Hethitische Schrift*, 1924 — cf. *Reallexikon der Vorgeschichte*, hgg. von Max Ebert, Berlin.
8. Kurt Lange-Max Hirmer, *Ägypten*, München, 1955; Nina Davies, *Picture writing in ancient Egypt*, Oxford, 1957; Walter Wolf, *Kulturgeschichte des alten Ägypten*, Stuttgart, 1962.
9. Walter Krickeberg, *Altmexikanische Kulturen*, Berlin, 1956.
10. G. Barthel, *Konnte Adam schreiben?* Köln, 1972, p. 406 sqq.

11. Trebuie anume să specificăm că, în povestirile animaliere, personajele care alcătuiesc lumea lor și care săvîrșesc diferite isprăvi — ce formează firul epic al acțiunii — sînt totdeauna animalele.

Omul apare în ele rareori ; iar cînd apare, nu are niciodată un rol proeminent, ci incidental și accesoriu. Prin aceasta se deosebesc aceste povestiri de basmele propriu-zise, unde situația este complet inversă : acolo, rolurile importante le au totdeauna oamenii, în timp ce animalele, cînd figurează, au roluri secundare. Le întîlnim de obicei dînd ajutor eroilor umani la nevoie, pentru ca apoi să dispară fără a mai participa la desfășurarea acțiunii.

12. Cf. interesanta precuvîntare — «Передне слово» — a eminentului folclorist ucrainean Володимир Гнатюк, la bogata sa colecție de povestiri animaliere : «Українськи народні байки» T.I—II — *Етн. Збірник*, T. XXXVII—XXXVIII, pp. XXVI—XLII.

13. Babrius, în sec. III e.n., le-a transpus în versuri grecești ; iar la romani, le-a versificat cu un remarcabil talent mult mai înainte — încă de pe timpul lui August — Phaedrus. Poetul roman le-a tradus însă foarte liber. Ba, mai mult : la el, aflăm și unele subiecte de fabulă care nu figurează în tematica esopiană.

14. Cf. Theodor Benfey, *Pantschatantra* — Fünf Bücher indischer Fabeln, Märchen und Erzählungen. 2 Theile, Leipzig, 1859. Dr. M. Gaster, *Literatura populară română*, pp. 54—57; vezi și: *Tantrakhyayika* — Die älteste Fassung des Pañcatantra, hgg. von Johannes Hertel. 1909. (Cf. aici : „Vorwort“ și „Einleitung“, pp. V—XXVII).

15. Cf. fabula : „Le meunier, son fils et l'âne“ — La Fontaine, *Fables*, p. 105, livre III, nr. 1 v. 2.

16. În colecția fabulelor esopiene — ediția venețiană din a. 1783 — biografia fabulistului poartă chiar titlul :

«Βίος Αἰσώπου τοῦ φρυγίου.»

Iar o altă ediție, tot din Veneția, de la a. 1806, este intitulată :

«Αἰσώπου τοῦ φρυγὸς βίος καὶ μῦθοι.»

17. Am menționat mai sus că nu tot așa se întîmplă în povestirile animaliere, din care își trage originea fabula.

18. Cf. de ex., *Evanghelia* lui Matei — cap. XIII, versetul 3 sqq.

19. Cf. *Evanghelia* lui Ioan — cap. X, versetele 1—16.

20. În marea majoritate a fabulelor sale, La Fontaine pune în scenă exclusiv figuri umane sub cele mai variate aspecte psihologice sau sociale.

21. Fabulele lui La Fontaine, în care animalele participă împreună la acțiune, sînt relativ puține / în comparație cu cele unde apar oamenii singuri/, de ex. : „Le berger et son troupeau“, „Le cygne et le cuisinier“, „Le fermier, le chien et le rat“, „Le pâtre et le lion“. . .

22. Cf. fabula intitulată : „Contre ceux qui ont le goût difficile“ — La Fontaine, *Fables*, p. 56, livre II, fable I, vv. 9—13.

23. Cf. fabula : „La cigale et la fourmi“.

24. Aceeași fabulă.

25. Cf. fabula : „La laitière et le pot au lait“.

26. Cf. La Fontaine, *Fables*, p. 627—628, livre XII, fable XVI.

27. Cf. Fr. Damé, *NDFr.—Roum.* IV, p. 171 ; Iuliu Zanne, *Proverbele Românilor* V, p. 637 nr. 13.026.

28. Cf. M. Eminescu, *Opere* — ed. Perpessicius vol. VI, p. 381 nr. 394 (la cap. „Proverbe românești“) ; J.C. Hințescu, *Proverbele Românilor*, p. 36 ; Zanne, *PR* V, p. 590 nr. 12.861.

29. Cf. Zanne, *PR* I, p. 233 nr. 942.

30. Zanne, *Ibidem.*

31. Zanne, *Ibid.*

32. Zanne, *PR* I, p. 234 nr. 943.

33. Zanne, *PR* V, p. 637 nr. 13.023.

34. Zanne, *PR* V, p. 637, nr. 13.027.

35. H. Tiktin, *Rum.—Deutsches Wb.*, p. 1624 s.v. *Topor*. În traducerea sa germană, Tiktin dă semnificația figurată a proverbului : „Den grössten Schaden fügt der Mensch sich selber zu," Cf. ibidem.

36. Tiktin, *RDWb.*, 384 s.v. *Coadă.*

37. Sau : „nu se plînge" (= «не се оплаква»).

38. „Планината (или гòрата) нè — плачит от секирата, а от държалката и.» (Proverbul e cules din Ohrida) Cf. К. Шапкарев, *Пословици* — Сб. НУ XXXVI, p. 251 nr. 767. Acest eminent folclorist bulgar — autor a o serie de bogate colecții — dă următoarea interpretare proverbului respectiv : „Dușmanul exterior nu-ți poate dăuna atît de mult, nu-ți poate face un rău mare, dacă n-ar avea colaborarea unui trădător din năuntru, dintre ai casei." *Ibidem.*

39. «Δρυοτόμοι καὶ δρῦς».

40. «Δρυοτόμοι δρῦν ἔσχιζον οἱ δὲ ἐξ αὐτῆς σφῆνας ποιήσαντες ἔσχιζον 'Η δὴ, ἔφη. οὐ τοσοῦτον τὸν κόψαντά με πέλεκυν μέμφομαι, ὅσον τοὺς, ἐξ ἐμοῦ φυέντας σφῆνας. 'Επιμύθιον. ''Οτι δεινότερόν ἐστι λύπη ὅταν τις ὑπὸ τῶν συγγενῶν πάσχει, ἢ παρὰ τῶν ἀλλοτρίων.»

Cf. *Fabulae variorum auctorum nempè Aesopi fabulae. . .* Francofurti, MDCLX — p. 237.

41. „Pereunt suis auxilium qui dant hostibus.
Facta securi quidam ab arboribus petit,
Darent manubrium, e ligno quod firmum foret,
Subito jusserunt omnes oleastrum dari.
Accepit munus, factumque aptans manubrium,
Coepit securi magna excidere robora ;
Hic dum truncanda eligeret, fraxino
Dixisse fertur quercus : — Merito caedimur !"

Phaedri fabulae, lib. V, fab. XX — ap. Zanne, *PR I*, p. 233, sub nr. 942. Cf. și : *Phaedri Augusti liberti Fabulae aesopiae* — ed. Chr. T. Dressler (a. 1856), lib. I, pag. 7, fab. XIV — unde sub titlul : „HOMO ET ARBORES", figurează această fabulă cu cîteva mici variații.

42. Zanne, *PR I*, p. 233 — sub nr. 942.

43. Titlul acesta, pare-se, nu e dat fabulei de către Phaedrus, ci de unul dintre editorii și comentatorii săi.

44. Cf. fabula lui Phaedrus, v. 2.

45. Cf. fabula lui Phaedrus, v. 7.

46. Gr. Alexandrescu, *Fabule*, p. 189—190.

47. Florian, *Fables*, p. 140—142, livre III, fable XV.

48. Gr. Alexandrescu, *Fabule*, p. 190, vv. 57—62.

49. *Ibidem*, vv. 64—65.

50. Florian, *Fables*, p. 142 — ultimul vers.

51. De altfel, această fabulă nici în versiunea originală, a lui Florian, nu e prea reușită în ce privește construcția epică : e prea lungă și greoaie. Nu era deloc nevoie de trei stadii în activitatea de orator a vulpoiului. Două stadii erau de-ajuns :

1. discursul în fața tuturor animalelor pădurii și
2. discursul ținut la curte, în fața regelui animalelor.

Desigur, poetul francez a procedat așa din intenția de a realiza aici o gradație ascendentă de efect, ceea ce însă nu i-a reușit. Rezultatul a fost pur negativ: a lungit inutil și fastidios fabula.

52. El a tradus fabulele: „Le chêne et le roseau" — cf. «Дуб и трость» — Крылов, *Полное собрание сочинений*. Т. IV, кн. I nr. 2, p. 116—117. „La fille" — cf. «Разборчивая невеста» — Ibidem, T. IV, кн. I, nr. 7 p. 120—122; „Le vieillard et les trois jeunes hommes" — cf. „Старик и трое молодых" — Ibid., T. IV, кн. III nr. 13, p. 186—188.

53. Cf. Крылов, Полное собр. соч., T. IV, кн. VI nr. 5, p. 250—251.

54. Cităm, spre exemplificare, cîteva variante ale proverbului la care ne referim:

«В пустой бочке и звону много» — cf. Даль Вл., *Пословицы русскаго народа*. Т. II, p. 296. «В пустой бочке звону (грому) больше.» — cf. Даль, *Толковый словарь жив. великорусского языка* T. I, col. 296 s.v. бочка. «Пустая бочка пуще (зря) гремит» — cf. Даль, *Пословицы русск. нар*. T. II, p. 296; idem, *Толк. словарь* I, col. 296 s.v. бочка; М. И. Михельсон, *Русская мысль и речь*, p. 720 П. 1281. «Громко как гул из (пустой) бочки» — cf. Михельсон, *Op. cit.*, p. 310 K. 97.

55. Cf. *Culegere de fabule*, Buc., 1895— p. 26.

56. Cf. Dimitrie Cantemir, *Istoria ieroglifică* — ed. Panaitescu-Verdeș I, pp. 69, 156, 210, 221 sqq., 241—242, 260 sqq.; II, pp. 7 sqq., 15 sqq., 23 sqq., 234—241, 244—245.

57. *Ibidem* II, p. 45.

58. *Ibid.* I, pp. 51, 80.

59. *Ibid.* I, p. 133.

60. *Ibid.* I, p. 213.

61. *Ibid.* I, pp. 160—186... etc.,; II, pp. 214, 222 sqq.

62. *Ibid. II*, pp. 192, 215.

63. *Ibid. I*, p. 64.

64. *Ibid. I*, p. 137.

65. *Ibid. II*, pp. 49, 51, 54.

66. *Ibid. I*, p. 138.

67. *Ibid. II*, pp. 70—71, 86, 94.

68. *Ibid. I*, pp. 133, 138, 215 sqq, 233; II, p. 54.

69. Cantemir, *Istoria ieroglifică II*, p. 117.

70. *Ibidem*.

71. *Ibid*.

72. *Ibid*.

73. *Ibid. I*, p. 232.

74. *Ibid. II*, p. 8.

75. *Ibid.* I, p. 175.

76. *Ibid. I*, p. 190.

77. *Ibidem*.

78. *Ibid.* I, p. 176.

78. *Ibid. I*, p. 1756.

79. *Ibid. I*, p. 224; II, p. 55 sq., 154—156, 168... etc.

80. *Ibid. I*, pp. 190, 225.

81. *Ibid. I*, p. 225.

82. *Ibid. II*, p. 61.
83. *Ibid. I*, pp. 179, 184, ; II, p. 112.
84. *Ibid. I*, pp. 60, 157, 160, 162, 190, 227, 228, 263 ; II, pp. 7, 8, 10, 49, 52, 55–56, 128, 134, 136, 139, 168, 180, 187, 189–190, 204–205, 211, 213, 221, 230. Prin *„muntele cel mai înalt“* este simbolizat marele vizir : cf. *ibidem I*, pp. 190, 191. . . etc.
85. *Ibid. II*, p. 18.
86. *Ibid. I*, pp. 226–228.
87. *Ibid. I*, pp. 225–227. Sultanul mai e simbolizat încă prin *„copacul cel mai mare“* : cf. *ibid. I*, pp. 190, 191.
88. *Ibid. I*, p. 232.
89. *Ibidem*.
90. *Ibid. II*, p. 167.
91. *Ibidem*.
92. *Ibid. I*, 186.
93. *Ibid. II*, pp. 78, 111, 115, 154. . . etc.
94. *Ibid. II*, p. 213.
95. *Ibid. II*, p. 191.
96. *Ibid. II*, p. 193 sqq.
97. *Ibid. II*, pp. 196, 205 sqq.
98. *Ibid. II*, pp. 209–211, 213, 222.
99. Cantemir, *Ist. ierogl. I*, p. 4.
100. *Ibidem I*, pp. 131, 135, 231, ; II, pp. 10–35, 68–123. . . etc.
101. *Ibid. I*, pp. 118, 131, 133–134, 153. . . etc.
102. *Ibid. I*, pp. 57, 59, 61, 70. . . etc.
103. *Ibid. I*, pp. 81–82, 140, 143, 147, 149, 150, 153–154.
104. *Ibid. I*, pp. 31, 237 ; II, pp. 7–11, 18–19, 22–23. . . etc.
105. *Ibid. I*, pp. 32, 237.
106. *Ibid. I*, pp. 136–139.
107. *Ibid. II*, pp. 49, 51, 54.
108. Cantemir, *Ist. ierogl. II*, pp. 112–116.

109. Epitet arhaic<vsl. ГЪІЗДАВЪ (= elegant, gătit frumos, frumos). Azi, se mai aude pe alocurea în dialect.

110. Cantemir, *Ist. ierogl. II*, p. 113.

111. Naşterea fecioarei din lapte este o aluzie figurată la Galata, locul de origine al ei, pe care Cantemir îl raportează la substantivul neutru grecesc γάλα (= lapte), deşi toponimul respectiv nu are absolut nici o legătură etimologică cu menţionatul apelativ. Cantemir, fireşte, nu ignora aceasta totuşi el a folosit aici omonimia celor două cuvinte pentru a-şi fundamenta poetic motivul naşterii miraculoase, ceea ce romancierului îi e permis.

112. Cantemir, *Ist. ierogl. II*, p. 114.
113. *Ibidem I*, p. 84.
114. Totuşi nici *Privighetoarea* nu este cruţată de săgeţile ironizării lui Cantemir : cf. *ibid. I*, p. 85.
115. *Ibid. I*, p. 59 ; II, pp. 147–149.

116. E vorba despre *De Fériol*, cu care Cantemir a avut relaţii de prietenie, mai ales după ce acest ambasador al Franţei — om de curaj şi cu un deosebit simţ al demnităţii — l-a salvat de la o mare primejdie, adăpostindu-l în clădirea ambasadei, unde principele moldovean a trăit ca-n sînul

lui Avram, precum singur ne-o spune: „Acestea Inorogul înțelegînd, la lăcașurile Cucoșului să suisă..., unde pășune de biv, ape limpedzi, izvoare răci, grădini cu flori, livedzi cu pomi, pomi cu roadă și roadă de toată dulceața avea, în fél de fél de desfătări și în divuri, în chipuri de dezmierdări viața își petrecea. În scurt, să dzicem, în toată negrijea și liniștea să afla, fără cît una numai lipsié, adecă depărtarea de la locurile sale..." — Cf. *Ist. ierogl. II*, p. 158.

117. *Ist. ierogl. II*, pp. 192, 215.

118. *Ibidem I*, p. 32 ; II, pp. 32, 148.

119. *Ibid. I*, pp. 32, 242, 247, 261 ; II, pp. 7, 8, 18, 22... etc.

120. *Ibid. I*, p. 138.

121. *Ibidem.*

122. *Ibid. I*, pp. 215, 217, 218—220, 244—249.

123. *Ibid. I*, pp. 215, 218, 244—245, 246—249.

124. *Ibid. I*, pp. 215, 245—249, 261 ; II, pp. 177, 245.

125. Cantemir, *Ist. ierogl. I*, p. 245.

126. *Ibidem I*, p. 133 ; II, p. 195.

127. *Ibid. II*, p. 54.

128. *Ibidem.*

129. *Ibidem.*

130. *Ibidem.*

131. L'ésotérisme baroque dans la composition de l'„Histoire hiéroglyphique" — cf. *DACOROMANIA, Jahrbuch für östliche Latinität II* (1974) pp. 197—224.

132. Asupra reflexului principiilor alchimiei în *Ist. ierogl.* — cf. Moldoveanu, *loc. cit.*, p. 197 sqq., deși considerăm controversabile unele identificări, pe care le face autorul, măcar că anumite aparențe l ar îndreptăți la aceasta.

133. D. Moldovanu, *Loc. cit.*, p. 209 sqq.

134. *Ibidem*, p. 211. sq.

135. *Ibid.*, p. 212 sq.

136. Faptul că în trecut terminologia divinației, de circulație generală în Europa la lumea cultă, era toată grecească antică, constituie o dovadă categorică nu numai a vechimei credințelor divinatorii — care dealtfel preced cu milenii strălucita eră a civilizației elene — ci mai ales a codificării acestor credințe, devenite materiale ale unor domenii socotite a fi științifice, de vreme ce era nevoie de specialiști inițiați pentru interpretarea lor.

137. < ὀνειρομαντεία (adică, precizarea după vise) sau ὀνειροκρισία (adică, tîlcuirea viselor). Cantemir utilizează, din familia acestui al doilea termen pe „onirocrit", introdus de el în limba română ca neologism (cf. *Ist. ierogl. II*, p. 220) < ὀνειροκρίτης (= tîlcuitor de vise, „qui somnia interpretatur" — cf. H. Stephanus, *Thes. gr. linguae V*, col. 2013 s.v.). Cf. la Cantemir, *Ist. ierogl. II*, pp. 68—75 și 85—86: *visul Cameleonului, precum și tîlcuirea lui* făcută tot de Cameleon.

138. ὀνοματομαντεία — adică, prezicerea după numele lucrurilor sau ființelor, în special ale oamenilor.

139. < ὀρνιθομαντεία sau οἰωνομαντεία — adică, precizarea după zborul sau după cîntecul ori țipătul anumitor pasări. Cf. Henricus Stephanus, *Thes. gr. linguae V*, col. 1850 s.v.

140. νεκρομαντεία (sau νεκυομαντεία) — adică, prezicerea viitorului prin comunicarea cu morții: „vaticinium evocatis mortuis"; „responsum, quod inferorum umbrae evocatae de futuris reddunt" (Cf. H. Stephanus, *Thes. gr. 1.V*, col. 1409 s.v.). Necromanția este, în parte, ceea ce numim azi — prin neologismul francez — *spiritism*. Cantemir pronunță acest termen după maniera greacă modernă: „meșterșugurile. . . *necromandiii*" (cf. *Ist. ierogl. II*, p. 78), sau: „meșterșugarul farmăcului *necromandii*" (cf. *ibidem II*, p. 114).

141. < χειρομαντεία — adică, prezicerea după liniile și proeminențele existente în palmele miinilor. Cantemir pronunță și acest neologism „à la grecque moderne": „*hiromandie*" (cf. *Ist. ierogl. II*, p. 78).

142. < γεωμαντεία (γῆ+μαντεία) — adică, un fel de prezicere specifică Orientului, după formele lăsate de o mînă de țărînă sau de nisip ori de pietriș, aruncată pe pămînt. Arabii fac pe nisip linii și puncte cu un băț. Mai tîrziu, această practică divinatoare, modernizîndu-se, constă în a puncta sau desena pe o hîrtie linii la întîmplare, iar apoi a tîlcui formele rezultate.

Cantemir pronunță deasemenea neologismul acesta după uzul neogrec: *gheomandie* (cf. *Ist. ierogl. II*, p. 78).

Demn de relatat e faptul că respectivul termen vechi grecesc nu ni s-a păstrat în operele scriitorilor greci ajunse pînă la noi, ci îl cunoaștem sub forma latină „*geomantia*" (= „divinatio ex terra"), precum și pe γεώμαντις (= cel ce prezice după pămînt), în grafie latină: *geomantis*. Acest termen a fost semnalat de Servius Maurus Honoratus — cel mai de seamă, scoliast al lui Virgilius — în sec. V, cu trimiteri la ilustrul erudit roman Varro. Servius, comentînd versul 359 din cartea III a *Eneidei*, spune: „Varro quattuor divinationum dicit: terram, aerem, aquam, ignem: *geomantis*, aeromantis, pyromantis, hydromantis."

Cf. *Thesaurus linguae latinae* VI_2 (1925—1934), col. 1907.

143. < ὠμοπλατοσκοπία — adică, prezicerea pe baza examinării omoplatului animalelor jertfite.

Între personajele simbolice din *Ist. ierogl.*, se află și un „vrăjitoriu. . . carile. . . în spata caprii a căuta foarte bine știa." Cf. tom. II, p. 196.

144. < ἀστρολογία. Dintre toate ramurile de preocupări cu caracter divinator, astrologia ar părea să fie cea mai îndreptățită a fi considerată drept știință, întrucît, treptat, avea să evolueze pînă la nivelul de autentică disciplină științifică sub numele de astronomie.

Totuși, ea de asemenea era dominată de mistica a tot felul de superstiții. În adevăr, capitolul cel mai important al astrologiei — în lumea antică și medievală — era cel cunoscut sub numele de ἀστρομαντεία adică, prezicerea viitorului după mișcările și poziția astrelor.

Cantemir, în *Ist. ierogl.*, acordă un loc amplu miturilor astrologice, raportîndu-se ironic atît la astrele zodiacale, cît și la o întreagă serie de planete și constelații. (Cf. tom. II, pp. 137—139.)

Despre cuprinsul diferitelor cărți cu caracter astrologic, în uz la vechii români și despre originea lor, cf. N. Cartojan, *Cărțile populare în literatura română. Vol. I*, pp. 172—187.

Cărțile astrologice — cum sînt zodiacul sau anumite calendare — au circulat în popor pînă aproape de vremea noastră: cf. de ex., „Calendaru cu prevestirile adevăratului astronom anticu Kazamia, pentru anul visectu 1856. Bucuresci" — de I. G. Gorjanu.

145. Astfel, atitudinea lui Cantemir, față de astrologie și astrologi, o cunoaștem din *Istoria imperiului otoman*, unde el ne informează cu sarcastică indignare cît de cultivată era, la turci, această pretinsă știință și de cîtă cinste se bucurau astrologii — acei mari șarlatani, cum îi considera el — cari ocupau posturi înalte la curtea sultanului și la marele vizir, precum și la alți dregători de frunte. (*Ist. imp. ot. II*, p. 576 nota 136 și p. 602 nota 22.) Cf. și P. Caraman, *L'ethnographe Cantemir et le folklore du Proche-Orient — DACOROMANIA*, Jahrbuch für östliche Latinität II, p. 316—7.

146. *Teorie și inspirație folclorică la predecesorii lui V. Alecsandri*, Buc., 1977 — cf. pp. 58—98.

147. Am calificat *Fiziologul* drept *zoologie* — deși în această istorie naturală sui generis figurează și unele plante, ba chiar și anumite minerale — fiindcă subiectul covîrșitor de predominant al acestei cărți populare îl formează animalele.

148. Gaster traduce „inorogul" prin „il rinoceronte" (cf. *Il Physiologus rumeno* — Archivio glottologico italiano X_2, p. 287) ; I. Bărbulescu face și el aceeași identificare — cf. *Curentele literare la Români în perioada slavonismului cultural*, p. 250.

149. *Ist. ierogl. II*, p. 159.

150. *Ibidem II*, p. 115 . cf. și alte locuri din *Ist. ierogl.*, unde sînt menționate virtuțile cornului de inorog : II, pp. 45, 74, 84, 86, 134.

151. *Ibidem II*, p. 71.

152. *Ibid. II*, p. 72.

153. C. N. Mateescu, *Un Fisiolog rom. din veacul XVIII* — rev. Ion Creangă an. IX (1916), No. 1, p. 11.

154. Cf. *ibidem*.

155. Cf. *Ist. ierogl.* II, p. 115, unde Cameleonul spune : „. . . fără numai odată macar vîrful cornului lui de moale pîntecele Biruinței mele să lipască am nădăjduit. . ."

156. Cică vînătorii, ca să prindă de viu inorogul, recurg la ajutorul unei fete; „într-alt chip, nu se poate prinde". — Cf. N. Cartojan, *Cărțile pop. în lit. rom. I*, p. 197.

157. Cf. Mateescu, *Un Fisiolog rom.* — rev. Ion Creangă IX (1916), p. p. 10—11. Gaster, *Il Physiologus rum.* — Arch. glott. it. X_2, p. 287—288.

158. Mateescu, *Un Fisiolog rom.* — rev. Ion Creangă IX (1916), p. 68—44.

159. Gaster, *Il Physiologus rum.* — Arch. glott. ital. X_2, p. 289.

160. *Ist. ierogl. II*, p. 68—69. Cf. și alte locuri : ibidem II, pp. 73, 85.

161. Gaster, *Il Physiologus rum.* — Arch. glott. it. X_2, p. 277. Vezi și o altă variantă asemănătoare cu aceasta : ibidem, p. 278.

162. Gaster, *Loc. cit.*, p. 276—277.

163. «... Καυθείσης δὲ τῆς πυρᾶς μετά χρόνον ἐκ τῆς σποδοῦ σκώληκα λέγουσι γίνεσθαι. ὅν τινα μεταβάλλειν καὶ γίνεσθα πάλιν φοίνικα καὶ ἀφίπτασθα εἰς Αἴγυπτον ἐκεῖθεν ὅθεν ἦλθεν...» Cf. *Suidae lexicon* — ed. Ada Adler — pars IV, p. 770—771, nr. 798.

164. Cantemir se referă aici la numeroșii pretendenți ai frumoasei Ana („Helgea"), fiica spătarului Dediul Codreanu, care avea să se mărite cu Mihai-Vodă Racoviță — cf. *Ist. ierogl. I*, p. 137.

165. < στρουθοκάμηλος — cf. *Ist. ierogl. I*, p. 80 ; G. Polívcka, *Geschichte des Physiologus in den slav. Literaturen — ASPh.* XV (1893), p. 250 ; *ibidem* XVIII (1896), p. 539.

În pasajul din *Învățăturile lui Neagoe*, unde e descris acest animal numit „„stratocamil", este identificat cu pasărea designată prin numele de „gripsor" (cf. Gaster, *Chrest. rom. I*, p. 167—168); iar în *Fiziologul* de la 1777, i se gice „*zgripsor*" (cf. Gaster, *Il Physiologus rumeno* — Arch. glott. X_2, p. 288: „Zgripsorul este pasăre mai mare decît toate pasările cele zburătoare. . ."

166. < καμηλοπάρδαλις. În *Fiziologul* rom. de la 1774 acest, animal e numit „camilopardos", adică născut dintr-o cămilă și un pardos — cf. Mateescu, *Un Fisiolog rom.* (rev. Ion Creangă IX, p. 11).

167. < ἀσπίς (—ἴδος) (cf. descrierea aspidei în *Fiziologul* român din 1774 (în Calendarul revistei Ion Creangă pe 1914, p. 41—42) și în *Învățăturile lui Neagoe* (ap. Gaster, *Literatură pop. rom.*, p. 139).

Iată în ce culori o prezintă un *Fiziolog* slavon: „Aspida este lucrul cel mai rău din lume, cum altul nu există. . ." Cf. Polívka, *Zur Gesch. des Physiologus in den slav. Literaturen — ASPh.* XV (1893), p. 246.

Sau după o altă variantă tot slavonă: „Unde șade aspida, acolo arde pămîntul trei stînjeni împrejur și pe oricine privește ea, acela moare. . ." Cf. Polívka, *Ibidem*, p. 248.

De aici, se poate vedea bine ce părere avea Cantemir despre mitropolitul Hrisant Notara, pe care-l reprezintă simbolic prin aspidă!

168. Iar faimosul „hirograf" de împăcăciune între Țara Românească și Moldova începe cu următoarea frază: „Noi *vulturul* și *leul*, monarșii văzduhului și a pămîntului și într-acéste doai stihii a tuturor lăcuitoarelor, pasiri și dobitoace aftocratori și ablăduitori, zburătoarelor pînă peste nuiri și mărgătoarelor până peste marginile pămîntului, în știre facem. . ." *Ist. ierogl. I*, p. 238. (Cf. și alte locuri: *ibid. I*, p. 240—241; II, p. 245).

169. Cf. *Fiziologul* rom. din 1774: rev. Ion Creangă IX (1916), p. 37.

170. Cf. *Ist. ierogl. I*, pp. 42—44, 46 sqq.; *II*, pp. 56, 58, 188 sqq.

171. Cf. *ibid. I*, pp. 51, 53, sqq., 62., ... etc.; II, pp. 18, 57, 62, 66, 158... etc.

172. Polívka, *Zur Gesch. des Physiologus in den slavischen Literaturen — ASPh. XIV* (1892), p. 403.

173. În următoarea frază cu sens paremiologic: „Pe *elefand*, sau precum se zice, pre *fil* șoarecele îl omoară." Aici, Cantemir juxtapune neologismul de origine neogrecească termenului popular de origine turcă. Limba română a posedat deci, în tezaurul ei lexical, și pe *fil* — căzut azi complet în desuetudine — și pe *fildeș* < turc. *fil* (= elefant) + diș (= dinte). Cf. Hony, TED, sub vocibus: fil și fildiși.

174. Cf. *Ist. ierogl. I*, 69, 157, 210. . . etc.; II, pp. 47, 56, 158. . . etc.

175. Mateescu, *Un Fiziolog rom.* — rev. Ion Creangă VIII (1915), p. 300.

176. *Ibidem*, p. 301.

177. *Ibid.* — rev. Ion Creangă VII (1914), p. 68.

178. Gaster, *Il Physiologus rumeno* — Arch. glott. ital. X_2, p. 278.

179. = cartea împărătească. *Dar* epitetul *humayun* (sau hümayun) înseamnă și *fericit*. Deci ar putea fi tradus și prin cartea fericirii. Cf. Hony *TED*, p. 148—149 s.v.

180. *Dimitrie Cantemir și literatura orientală* — cf. Revista de istorie și teorie literară. T. XXII, fasc. 2 (Buc., 1973), pp. 195—200.

181. *Reflections of „the Pancatantra" in „the Hieroglyphyc History"* — cf. *DACOROMANIA* — Jahrbuch für östliche Latinität II, pp. 192—196.

182. Anterior, în aceeaşi frază, inorogul e comparat şi cu soarele : „. . . ghizdav şi frumos//ca soarele de luminos. . ." Comparaţia unui flăcău chipeş cu soarele e în adevăr bine cunoscută folclorului poetic românesc, în special în lirică :

„Nu ştiu soarele răsare,
Ori e bădiţa călare ? !. . ."

183. Cf. M. Anghelescu, *Dim. Cantemir şi lit. orientală* — RITL XXII, p. 197.

184. Iată un exemplu din lirica populară românească :

„Cîte stele sînt pe cer,
Pînă-n ziuă toate pier ;
Dar *ca luna*
Nu-i nici una :
Ca luna de luminoasă
Şi ca mîndra de frumoasă !"

185. Ciclul epic arab *O mie şi una de nopţi* abundă în asemenea comparaţii referitoare la bărbaţi.

186. *Ist. ierogl. II*, p. 151.

187. Cf. Hony, *TED*, p. 92 — s.v. *düşman*.

188. A. Bhose reproduce acest pasaj după citatul făcut din „Kniga systima" a lui Cantemir de către St. Ciobanu în lucrarea sa: *Dimitrie Cantemir în Rusia* (Mem. secţiei lit. seria III, t. II, Mem. 5 — Buc., 1925), p. 41—42.

189. A. Bhose, *Reflections of the Pancatantra in the Hieroglyphic History — DACOROMANIA*, Jahrbuch für östl. Lat. II (1974), p. 194.

190. Cf. Cantemir, *Ist. ierogl. I*, pp. 56—65 ; II, p. p. 215.

191. Cf. A. Bhose, *Loc. cit.*, p. 195.

192. Cantemir, *Ist. ierogl. I*, p. 121.

193. Cf. cap. *VII*, verset 6.

194. A. Bhose, *Loc. cit.*, p. 196.

195. Cf. Silvestre de Sacy, *Calila et Dimna ou fables de Bidpai*. Paris 1810, p. 51.

196. Ioan Budai-Deleanu, *Ţiganiada* — poemă eroi-comică în 12 cînturi. Publicată de Gh. Cardaş. Bucureşti, 1925. Cardaş are meritul deosebit de a fi descoperit — printre *msse*-le Academiei Române — şi editat pentru prima oară textul citatei poeme în forma sa ultimă, deci cea definitivă, după ce ea fusese timp îndelungat tipărită după un manuscris, care era una din ciornele anterioare *ms*-ului de formă perfectă şi care nu ne putea da nici pe departe o idee justă despre aspectul ultim, adică cel ce reprezenta opera gata de tipar şi în toată integritatea ei. La trei ani însă după prima ediţie, în 1928, Cardaş a avut nefericita idee — adevărat sacrilegiu — de a da o a doua ediţie, în care „textul poemei a fost modernizat" (sic). Evident, noi nu vom utiliza decît ediţia I-a, după care vom face şi citatele necesare.

197. I. Budai-Deleanu, *Op. cit.* (ed. Cardaş 1925), p. 5 sqq.

198. *Ibidem*, p. 10.

199. Budai-Deleanu, *Op. cit.*, p. 27 strofa XXXVI (ultimele 2 versuri) + strofele : XXXVII—XXXVIII.

200. Cf. *ibidem*, p. 27 : ultimele 3 versuri din strofa II mai sus citată.

201. Mihail Dragomirescu, *Critică*. Vol. II — Directive. Buc. 1928, p. 267—268. Cf. şi mai departe, la acelaşi autor, *op. cit,. II*, p. 277.

202. *Homeri carmina et cycli epici reliquiae. Graece et latine.* Parisiis MDCCCXLIII (ed. Firmin-Didot), pp. 523—528.

203. Unii au pus pe seama lui Homer şi *Batrachompomahia*, ceea ce e de-a dreptul absurd, căci nu e de conceput ca chiar el să-şi bată joc de *Iliada*, propria sa operă. Dealtfel, precum se ştie, însuşi rolul de autor al *Iliadei* şi *Odiseei* atribuit lui Homer este controversabil.

Mai verosimilă pare a fi ipoteza celor ce l-au considerat ca autor al menţionatei poeme pe *Pigres* (Πίγρης), fratele reginei Artemisa a Halicarnasului, care a trăit în sec. V î.e.n., deşi nici această ipoteză nu se sprijină pe vreo atestare documentară.

204. Cf. Alessandro Tassoni, *La Secchia rapita*, Roma-Modena (ed. II), 1924.

205. Tassoni a camuflat însă critica sa sub masca unor întîmplări istorice medievale, raportate la sec. XIII şi XIV, care aparent formau subiectul poemei lui. El nu se limitează să înfiereze numai păcatele societăţii italiene din vremea sa, ci face şi o severă critică literară a o serie de erori şi excese ale diferitor scriitori contemporani şi a curentelor promovate de ei. (Cf. şi Al. Balaci, *Noi studii italiene*, Buc. 1960, p. 216).

206. *La Secchia*. . . se resimte profund de influenţe homerice şi chiar virgiliene — încă la modă atunci în Occident — precum şi de înrîurirea iluştrilor autori italieni de epopee, cari l-au precedat pe Tassoni : Torquato Tasso şi Ariosto.

207. Citām aici întreaga „ottava“, care conţine motivul mai sus menţionat :

„La fama in tanto al ciel battendo l'ali
con gli avisi d'Italia arrivò in corte,
ed al re Giove fe' sapere i mali
che d'una Secchia era per trar la sorte.
Giove che molto amico era a i mortali
e d'ogni danno lor si dolea forte,
*fe'sonar le campane del suo impero
e a consiglio chiamar gli Dei d'Omero.*“

Cf. Al. Tassoni, *La Secchia rapita*, p. 33—canto II, strofa XXVIII.

208. Tassoni, *Op. cit.*, passim.

209. Al. Tassoni, *La Secchia rapita*, p. 35, strofa XXXII v. 2.

210. *Ibidem*, p. 37, str. XLI v. 8.

211. Numai în cîteva locuri întîlnim în *Ţiganiada* unele palide vestigii de zeităţi antice : în special pe „Amor“ (cf. ediţia Cardaş 1925, p. 82 cîntecul II, str. LXXXII ; p. 83 cînt. II, str. LXXXIII ; p. 97 cînt. III, str. XVII v. 1 şi str. XIX v.8), pe „Vinerea“ (cf. ibidem, p. 92 cînt. III str. IV v. 5 ; p. 97 cînt. III, str. XVII v. 2) şi rareori chiar şi pe „Marte“ (cf. ibid., p. 92 cînt. III str. IV. IV v. 5).

Acestea apar aici ca nişte ultime ecouri ale unei vechi tradiţii literare. La Budai-Deleanu, ele au mai degrabă rolul unor figuri de stil decît al unor divinităţi propriu-zise. Iată pentru ce asemenea reminiscenţe mitologice antice pot fi considerate drept nişte apariţii cu totul excepţionale în această operă.

212. Cf. Budai-Deleanu, *Ţiganiada* (ed. Cardaş 1925), p. 202 cînt. VI, str. III v. 3.

213. *Ibidem*, p. 205 cînt. VI, str. XII v. 2 ; p. 407 cînt. XI, str. 23 v. 4.

214. *Ibid.*, p. 79 cînt. II, str. LXXIV vv. 4–6.

215. Cf. Ibid., pp. 18–24 cînt. I, strofele XIII–XXVIII; pp. 203–225 cînt. VI. str. V–LXXII; pp. 294–303 cînt. VIII, str. LXXVI–CIV.

216. *Ibid.*, p. 15 cînt. I. str. V; pp. 16–21 cînt. I, str. IX–XXI.

217. *Ibid.*, p. 19 cînt. I, str. XIV.

218. *Ibid.*, pp. 209–210 cînt. VI, str. XXIV–XXVIII.

219. *Ibid.*, pp. 210–216 cînt. VI, str. XXIX–XLVII–XLVII; pp. 265–266 cînt. VII, str. CI–CV.

220. *Ibid.*, pp. 215–217 cînt. VI, str.§XLIII–XLIX.

221. *Ibid.*, pp. 219–221 cînt. VI, str. LVIII–LXII.

222. *Ibid.*, pp. 223–224, cînt. VI, str. LXXII–LXXV.

223. *Ibid.*, p. 22 cînt. I, str. XXIII vv. 4–6; p. 32 cînt. I, str. LIII vv. 2–4.

224. *Ibid.*, pp. 138–139 cînt. IV, str. XV–XVI.

225. *Ibid.*, pp. 137–139 – cînt. IV, strofele: XII, XIV, XVI.

226. *Ibid.*, pp. 340 sq., cînt. IX, str.: XCIX, CII.

227. *Ibid.*, pp. 136–137 cînt. IV, str. X, XIV.

228. *Ibid.*, pp. 135–139 cînt. IV, str.: VIII, XII, XIV, XVII, XIX.

229. *Ibid.*, pp. 341–342 cînt. IX, str.: CI, CIV.

230. *Ibid.*, pp. 330–339 cînt. IX, str.: LXX–XCVI.

231. *Ibidem*, pp. 340–350, cînt. IX, str.: XCIX–CXXX.

CAPITOLUL VIII

REFLEXUL SIMBOLURILOR ÎN FOLCLORUL POETIC LA ROMÂNI

§ 1. În datini

Din cadrul datinilor, vom alege un singur exemplu, însă foarte semnificativ și anume conăcăria, care e în uz la pețirea unei fete și care reprezintă una din podoabele artistice cele mai de preț ale nunții românești.

În această orație, mirele ne apare sub chipul unui tînăr împărat, care a plecat în fruntea oastei sale la o mare vînătoare. Iată cum ni-l zugrăvesc conăcarii, în orația de nuntă culeasă de Eminescu — după toate probabilitățile, din Transilvania — fără să putem preciza geografic de unde anume:

„... *Tînărul nostru-împărat*
De cu ziuă s-a sculat,
Fața albă și-a spălat,
Chica neagră-a pieptănat,
Mîndru s-a mai îmbrăcat.
Murgul și l-au înșeuat
Și din bucium au cîntat,
Mare oaste-a adunat...
Pe la răsărit de soare,
A plecat la vînătoare...
Alergarăm
De vînarăm
Munți de brazi
Cu ochi de iaz
Și de fagi,
Precum mi-s dragi,
Cerul și cu stelele,
Plai cu floricelele:

Prin vîlcèle,
Viorèle
Și prin sate
Răsfirate,
Vînarăm fete minunate.
Și pe la apuș de soare,
Am ieșit la drumul mare...
Zărirăm urmă de fiară
Ș-aci toți descălicară.
Stătea oastea în mirare:
— Ce urmă să fie oare?..." [1]

Așadar tînărul împărat — în ipostaza de vînător, avînd sub ascultarea sa o numeroasă oștire — este simbolul mirelui.

Să vedem acum ce fel este reprezentată fata pețită — adică eventuala mireasă — în aceeași conăcărie. Precum am aflat din versurile citate, împăratul cu ostașii săi au dat de urma unei sălbăticiuni, pe care nu o puteau identifica. Părerile erau împărțite:

„... Unul zise că-i urmă de *zînă*
Aibe-o împăratul de mînă;
Alții, că e de *crăiasă*:
Aibe-o-mpăratul mireasă;
Alții dintre vînători,
Cari-s mai cunoscători,
Au ghicit că-i *căprioară*:
Să și-o aibe soțioară..." [2]

Nunul mare însă descopere în cele din urmă că este o floare minunată:

„... Cînd încoace el privi,
Mîndră floare mai zări:
Dar vede că nu-nflorește,
Nici rodește,
Că nici locul nu-i priește
Și mai mult se ofilește..." [3]

Conăcarii, cari se identifică cu ostașii aleși de împărat ca să-i aducă floarea, o solicită în mod autoritar și chiar amenințător de la gazdă:

„... *Cerem floarea să ne-o dați*;
De unde nu, nu scăpați,

Căci cu sape de argint
Scoatem floarea din pămînt,
S-o sădim cu rădăcină
La-mpăratul în grădină :
Acolo să strălucească,
La curte-mpărătească..." [4]

Sau, cum completează o altă variantă transilvană:

„... Ca acolo să-nflorească
Să rodească,
Locul să-i priească
Şi să nu se ofilească..." [5]

Prin urmare, după cum reiese clar din versurile de mai sus, viitoarea mireasă este imaginată în mai multe chipuri, cu totul diferite unul de altul. În adevăr, nu numai în citata conăcărie, ci în covîrşitoarea majoritate a variantelor ei — de pe întregul teritoriu de limbă română — apar rînd pe rînd cam aceleaşi simboluri, care se raportă la dînsa: ea e cînd zînă[6], cînd crăiasă[6] sau împărăteasă[8], cînd căprioară[9] sau ciută[10], cînd floare nespus de frumoasă:

„... Împăratul s-a bucura...
C-au auzit
C-aice-i o floare
Ruptă din soare,
Floare mîndră şi frumoasă,
Ca o stea de luminoasă..." [11]

Iar în unele variante, figurează ca simbol al miresei chiar steaua; sfetnicii împărăteşti identifică enigmatica urmă de fiară cu cea a unei stele:

„... Şi zise că-i *urmă de stea,*
Să se ducă al nostru tînăr împărat s-o ia..." [12]

Sau, după o variantă bucovineană, care stăruie şi mai mult asupra acestui motiv:

„... *Al nost' tînăr împărat*
La curţile sale-a mers
Şi mergînd într-o sară la primblare,
A văzut o stea mai mare,
Decît toate mai luminoasă,
Decît toate mai frumoasă,
Strălucind şi luminînd în preajma acestei case.
Al nost' tînăr împărat...

Vede că steaua i se lasă
Şi-n urmă-i se bagă-n casă.
Acuma Domnia-voastră ori steaua să ne-arătaţi,
Ori bine sama vă daţi !..." [13]

Evident, aici avem a face cu motivul biblic al stelei, care i-a îndrumat pe cei trei magi spre locul de naştere ai lui Hristos-Dumnezeu. Chiar şi în conăcării, steaua mai păstrează încă ceva din rolul său originar de călăuză[14]; aici însă ea a devenit totodată simbol al frumuseţei feminine ideale, funcţie la care se pretează admirabil astrele — în folclorul celor mai diferite naţiuni — datorită strălucirii lor.

Remarcăm că fiecare din aceste simboluri se caracterizează printr-o anumită trăsătură de o rară distincţie: fie prin frumuseţea excepţională (zîna, steaua), fie prin rangul social cel mai înalt (crăiasă, împărăteasă), fie printr-o extraordinară vioiciune şi supleţă a corpului (căprioara sau ciuta), fie, în fine, prin gingăşia fină asociată unei frumuseţi neobişnuite (floarea).

În consecinţă, *actul peţirii din datina nunţii româneşti ne este înfăţişat alegoric sub aspectul unei vînători de mari proporţii, care constituie simbolul global. Acesta se sprijină pe o serie de simboluri, dintre care cele mai proeminente sînt următoarele: al tînărului împărat* (mai rar, *crai*[15] sau *crăişor*[16]*), care-l reprezintă pe mire; apoi, cele patru sau cinci simboluri mai sus relatate, care o imaginează pe mireasă şi cel al oastei împărăteşti, care reprezintă ceata de conăcari, care-l însoţesc pe mire.*

Dintre simbolurile miresei, observăm că cele mai statornice sînt *zîna*, *căprioara* şi *floarea*, pe care le aflăm frecvent împreună, completîndu-se oarecum. Aşa este astăzi; aşa a fost şi în trecut. Rareori se-ntîmplă ca în vreo variantă a oraţiei în uz la peţit să figureze numai unul singur dintre aceste simboluri. Astfel, într-o variantă din jud. Iaşi, e vorba exclusiv de floare. Împăratul, adică viitorul mire:

„... Peste această urmă de *floricică* a dat.
O socotit că aici n-a rodi...
Dar s-o ducă la saraiurile dumisale,
Acolo de-nflorit a-nflori,
De rodit a rodi..." [17]

Motivul revine și mai departe, în aceeași orație. Împăratul, dînd de-o urmă de sălbătăciune necunoscută lui, își întreabă sfetnicii și le ascultă părerile:

„... Unii ziceau că-i *floricică de zînă*
Să fie împăratului nostru frumoasă cunună;
Unii ziceau că-i *floricică de Viniție*,
Să-i fie împăratului nostru de bună soție;
Unii ziceau că-i *floricică de raiu*,
Să fie tînărului nostru împărat de bun traiu..." [18]

Ceea ce trebuie să relevăm însă, ca pe un fapt deosebit de frapant, este că cel mai răspîndit, precum și cel mai frecvent și în același timp cel mai amplu dezvoltat dintre toate simbolurile, care o reprezintă pe mireasă, — *în majoritatea orațiilor de nuntă — se dovedește a fi floarea.*

Importanța, pe care o atribuie poporul român motivului florii — în conăcăriile sale — ca simbol al miresei, este foarte explicabilă, întrucît ar fi greu de imaginat ceva mai potrivit pentru simbolica nunții în legătură cu trecerea fetei — prin căsătorie — de la stadiul feciorelnic, adică de floare pură a cărei unică finalitate este de a încînta ochiul, la stadiul de mamă, adică de floare, care, fără a-și pierde frumusețea, este sortită în primul rînd să dea roade, creînd urmași.

O conăcărie, în care rolul simbolic pregnant îl are zîna — deși apare într-însa și floarea, însă numai fugar pomenită — cunoaștem din Bucovina. Oastea de vînători în frunte cu împăratul, după ce s-au trudit zadarnic ziua toată fără a găsi nici-un fel de vînat, către seară:

...Dau peste-o urmă de fiară,
Stă oastea-n loc și se miară:
Să fie urmă de fiară,
Ori poate, de *zînișoară ?...*
Dar un filosof învățat
A cuvîntat:
— Bucură-te, împărate,
Împărate prea 'nălțate!
Că *urma asta-i de zînă*,
Să fie de azi de la cină
Cu Măria-Ta împreună... !" [19]

Împăratul alege din oastea lui doi „voinici" și le poruncește să caute zîna și să i-o aducă. Aceștia, călăuziți de o stea,

reușesc să-i descopere urmele și să afle în cele din urmă chiar și casa unde s-a ascuns:

„... O stea ni s-a arătat,
De urma zînei am dat
După dînsa ne-am luat.
Și cînd am fost în dreptul acestei case,
Iată steaua că se lasă
Și *zîna intră în casă.*
Dar și noi mult n-am stătut,
Ci pe loc ne-am abătut
La această curte-aleasă,
Mare, mîndră și frumoasă.
Deci, *ori zîna ne-arătați,*
Ori de nu, bine nu-mblați...!" [20]

Conăcării, unde să figureze numai simbolul căprioarei pentru mireasă, sau mai ales acest simbol — dîndu-i-se o dezvoltare neobișnuit de mare — au existat, la români, cu deosebire în trecut. E ceea ce se poate deduce și din faptul că în orația de nuntă, pe care o reproduce principele Cantemir în a sa *Descriptio Moldaviae*, cu o fidelitate exemplară și care evident, este o variantă moldoveană, *nu figurează decît simbolul căprioarei sau al ciutei*[21]. Aici, el nu e numai menționat în treacăt — ca în cele mai multe variante contemporane — ci este expus foarte pe larg: „... prea-măritul domn Cutare, pe cînd căuta vînat pe cîmpuri, prin păduri și prin munți, a dat peste o ciută sau căprioară, care — fiind rușinoasă și ținînd mult la cinstea ei — nu i-a îngăduit să fie privită, ci a luat-o la fugă și s-a furișat în ascunzătoarea sa. Noi ne-am ținut într-una de urmele ei și, duși de ele, am ajuns la casa aceasta: de aceea, trebuie sau să ne dați numaidecît acest vînat, pe care noi l-am descoperit în pustietăți cu truda și cu sudorile noastre, sau să ne arătați încotro a apucat" [22].

Dar mai mult încă, simbolul *căprioara* este pus în același timp în strînsă corelație cu ritul căutării ei. Căci orația de nuntă în chestiune e dublată de un fel de reprezentație dramatică, ale cărei personaje sînt pe de-o parte mirele cu conăcarii săi; iar pe de-alta, părinții fetei pețite dimpreună cu toți ai casei și cu rudele lor. În această înscenare, vînătorii-

ostași, alias conăcarii, cînd li se aduce de către părinți — drept căprioara căutată — femei urîte, zdrențuroase sau bătrîne, ei le refuză cu indignare[23]. Totodată, se văd obligați să facă portretul căprioarei lor. Și iată ce lucruri minunate spun ei despre dînsa : „... era cu părul de aur, cu ochi de șoim, cu dinții ca un șir de mărgăritare, cu buzele mai roșii decît cireșele, cu mijloc de leoaică, cu pieptul ca al gîștei, cu gît de lebădă, cu degetele mai netede decît ceara, cu obrajii mai strălucitori decît soarele și luna..." [24]

Așadar, după cuvintele conăcarilor, fata pețită ne apare ca o întruchipare a frumuseții ideale.

La urmă de tot, părinții o aduc pe fiica lor, gătită în cele mai mîndre straie de sărbătoare. Atunci, vînătorii — recte, pețitorii conăcari — recunosc în ea vînatul căutat : „... văzînd-o pe aceasta, pețitorii strigă îndată cu glas mare că ea este *ciuta cea mult dorită...*" [25]

Din relatarea faptelor de folclor — de o desăvîrșită autenticitate — de către domnitorul Cantemir, reiese foarte limpede rolul însemnat, pe care-l are căprioara ca simbol al miresei, în orația de nuntă a pețirii, de la începutul ciclului de rituri nupțiale.

Spre deosebire de români, la mai multe popoare slave, se întîlnesc în datina nunții lor — la stadiul inițial al pețitului — simbolul taurului pentru mire și al juncii pentru mireasă ! Astfel, la bielorușii din regiunea Minsk, starostele își expune părinților fetei în chipul următor dorința de a o mărita după pretendentul, în numele căruia vorbește : „*Buhaiul nostru* s-a obișnuit cu *junca voastră*. De-ar da Dumnezeu să trăim și să vedem că ați mînat *junca voastră* după *buhaiul nostru* !" [26]

Dar aceste simboluri sînt atestate chiar și la poloni într-o regiune foarte conservativă, prin izolarea ei, ca Podlesie : „Tare-i place *tînărului nostru buhai juncuța voastră* ! Fiți buni și dați binecuvîntare *acestui tăuraș* și *juncuții* !" [27]

Etnograful ceh Vaclavík relatează și la slovaci existența unui vestigiu al acestor motive simbolice în versurile ceremoniale cîntate la săvîrșirea unui rit nupțial în legătură cu zestrea miresei :

—„Vino flăcăuaşule, vin negustoraşule,
Că-ţi vindem ţie o junculiţă..." [28]

În citatele locuri, avem a face, fireşte, cu motive pastorale, ce reflectează aspecte din viaţa de crescători de vite — de odinioară mai ales — a respectivelor naţiuni slave, care manifestau un deosebit ataşament pentru acele animale cornute, privite întrucîtva ca integrîndu-se familiei lor[29]. Cel mai răspîndite însă sînt menţionatele simboluri la ucraineni, de la cari o slabă influenţă — foarte limitată geograficeşte — s-a exercitat asupra unor români din imediata lor vecinătate. Astfel, dintr-o localitate din nordul Transilvaniei — pe care n-o numeşte, dar care se vede că e situată într-o regiune limitrofă cu populaţia ucraineană subcarpatică — S.Fl. Marian ne relatează un obicei nespus de straniu pentru români, în uz la peţirea unei fete: „... unul dintre oamenii junelui peţitoriu începe de departe a se recomanda ca un *neguţător de juninci* bune şi frumoase, care vine din depărtare şi auzind că şi stăpînul casei ar avea o *junincă de vîndut*, s-a abătut pe la dînsul cu scop ca, dacă va fi de la Dumnezeu dat, s-o cumpere..." [30]

Urmează apoi înfăţişarea juncelor, care sînt alese tot dintre femei urîte sau bătrîne, pe care negustorul le refuză.[31] În cele din urmă, li se aduce fata gazdei, pe care o găseşte că-i bună: —„Ia aceasta îmi place, pre aceasta voiu s-o cumpăr".[32] [...]

Ceea ce-i demn de reţinut, e că motivul strein apare aici contaminat cu un motiv autohton, care este relatat chiar de principele Cantemir: aducerea în faţa negustorului de junci a unor femei urîte, rău îmbrăcate sau bătrîne, care sînt repudiate rînd pe rînd, pînă ce la urmă e adusă fata gazdei. Aceasta ni se pare o dovadă elocventă că aici au existat cîndva, în ritualul românesc, de asemenea *tînărul împărat* şi *căprioara* — ca simboluri pentru mire şi mireasă — însă lor li s-au substituit, la o dată tîrzie, simbolurile *buhai* şi *juncă* venite de la ucraineni.

Autohtonismul românesc al prezentării succesive de femei bătrîne ori zdrenţuroase în locul fetei peţite reiese şi din faptul că acest spectacol grotesc — sursă de nestăvilită ilaritate pentru nuntaşi — e în uz şi în legătură cu mireasa sub aspect de *zînă*. Ne-a fost atestat pînă nu de mult în

Bucovina[33], întocmai ca pe timpul lui Cantemir. Pînă și portretul zînei, făcut de conăcarii mirelui cari o caută asiduu, ni s-a conservat într-o formă uimitor de asemănătoare cu cea cantemiriană a portretului căprioarei[34].

§ 2. În lirica populară românească

a) Considerații asupra simbolismului doinei despre „amărîta turturea"

O tradiție așa de veche ca aceea a obiectelor-simboluri și a imaginilor-simboluri — folosite cîndva ca elemente sugestive pentru înțelegerea dintre oameni — nu se putea să nu aibă răsunătoare ecouri, la orice popor și în limba propriu-zisă percepută pe cale auditivă.

În special folclorul este depozitarul unor asemenea vestigii, care apar fie sub aspectul unor anumiți termeni consacrați, deci invariabili, fie în unele izolări sau în expresii stereotipe, fie în creații artistice — adesea remarcabile — ce se bucură de o deosebită predilecție din partea poporului.

Astfel, ca să ne servim de o creație dintre cele mai reprezentative sub aspectul simbolic, vom alege din lirica noastră populară un cîntec, care este pînă astăzi familiar românilor de pretutindeni și anume doina turturelei: de jalea soțului său — împușcat de un vînător — această pasăre renunță la toate bucuriile vieții și, în cele din urmă, la viața însăși, ieșind în calea vînătorilor, ca să fie și ea ucisă.

„*Amărîta turturea*", cum îi spune de obicei poporul, o reprezintă — pe plan uman — pe soția ideală în ce privește iubirea și devotamentul ei nelimitat față de soț. De aceea, cîntecul respectiv a și avut o mare răspîndire pe tot cuprinsul României , care cunoaște — și mai ales, a cunoscut în trecut — numeroase variante. D. Găzdaru a strîns laolaltă, din diferite izvoare vreo 20 de variante[35]; dar în realitate numărul lor este cu mult mai mare. Pentru ilustrarea acestei teme elegiace, vom cita cîteva variante dintre acelea pe care le considerăm mai caracteristice.

Iată mai întăi varianta Alecsandri, culeasă desigur din Moldova, fără să putem preciza localitatea. E cea mai veche apărută din toate cîte se cunosc și în același timp — în afară de faptul că tema ei nu e lacunară ca la altele — mai are și calitatea de a fi, sub aspectul estetic, o variantă deosebit de reușită:

„Amărîtă turturică,
O! sărmana, vai de ea!
Cît rămîne singurică,
O! sărmana, vai de ea!
Zboară tristă pin pustie...
Mai mult moartă decît vie.
Cît trăește, tot jelește,
Cu alta nu se-nsoţește.
Trece prin pădurea verde,
Dar ea pare că n-o vede.
Zboară, zboară pînă cade
Și pe lemn verde nu șade.
Iar cînd stă cîte odată,
Stă pe ramură uscată,
Ori se pune pe o stîncă
Și nici bea, nici nu mănîncă.
Unde vede apă rece,
Ea o tulbură și trece;
Unde vede-un vînător,
Către el se duce-n zbor"[36].

Din fericire, autenticitatea folclorică a citatei variante nu poate fi suspectată, deși e știut că Alecsandri — prin intervenţiile lui asupra cîntecelor colecţiei sale — a afectat, într-o mai mare sau mai mică măsură, caracterul strict popular al multora din ele. Analizînd tema deosebit de bogată în conţinut a acestei variante, care se distinge totuși prin lapidaritatea ei, remarcăm că e alcătuită din următoarele motive:

1. tristeţea turturicăi, care-și plînge mereu soţul mort;
2. rătăcirea ei prin pustietăţi;
3. renunţarea ei la o nouă viaţă conjugală;
4. renunţarea turturicăi văduve de a se mai hrăni, ceea ce-i echivalent cu renunţarea la viaţă;

5. evitarea crengilor verzi și căutarea unei crengi uscate, pentru a se așeza cînd ostenește, în urma zborurilor ei lungi ;
6. evitarea apei limpezi, cînd îi e sete și preferința pentru apa tulbure ;
7. ieșirea în calea vînătorului, din dorința de a fi împușcată.

Toate aceste motive concură într-un mod surprinzător de armonios la crearea atmosferei elegiace, de profundă tristețe, a poeziei. Fiecare motiv în parte constituie de fapt cîte un simbol ; iar toate împreună se subsumează *turturicăi*, a cărei imagine devine astfel o sinteză de simboluri, ce gravitează în jurul ideii de jale inconsolabilă, de castitate ca semn al fidelității conjugale, de jertfire de sine pînă la renunțarea de a mai trăi...

Există și alte variante cu același bogat cuprins. Unele din ele însă — în comparație cu varianta Alecsandri — conțin mai puține motive ; dar în schimb, prezintă o dezvoltare mai mare a vreunui motiv sau chiar anumite inovații. Așa, de exemplu, într-o altă variantă moldovenească, din jud. Suceava, unde figurează motive atît de tipice ca acela al apei tulburi și al crengii uscate — însă lipsesc altele — se stăruie mult în final asupra motivului vînătorilor, făcîndu-se din el deznodămîntul tragic al cîntecului, ca o culminație a desperării eroinei, care caută cu orice preț moartea, spre a pune capăt suferințelor ei :

„... Şî uni vedi vînători,
Zboară tot asupra lor
Şî strigî la vînători :
— Împușcați-mă sî moriu ! ...“ [37]

În adevăr, motivul ieșirii în calea vînătorilor a turturelei, care-i apostrofează pe aceștia, într-un ton atît de hotărît și de imperativ, s-o împuște, este de un dinamism dramatic tulburător.

Cităm acum încă o variantă din Moldova, din satul Izvorul-Alb, chiar de la poalele Ceahlăului :

Amărîta turturea,
Dacă-i piere soțiea,
Altă soție nu-și ia !
Nici nu bea, nici nu mînca
Și șădè de se usca.
Unde vede-o apă rece,

Ea o turbură și trece.
Unde vede-o apă lină,
Ea zboară pe sus nebună.
Unde vede-o apă rea,
Ea o turbură și-o bea.
Și zboară din creangă-n creangă
Și strigă: — „Puiule dragă!
Unde ești? unde trăești?
Și-n ce parte locuești?
La mine dece nu vii,
Să mă scoți dintr-aiști vii?
Într-un mormînt să m-arunci,
Ca să scap de-aceste munci!“ [38]

De aici lipsește motivul ramurei uscate și cel al vînătorului; dar aflăm în plus motivul duios al invocării soțului mort, pe care-l îndeamnă s-o ia cu dînsul în mormînt.

Iată și o variantă oltenească din jud. Mehedinți:

Amărîta turturică,
Cîn rămîńe sîngurică,
Pelin be, pelin manîncă,
Sara pe pelin să culcă;
Dimineața cîn să scoală,
Cu pelin pe mîńi să spală!
Pleacă pin livédźe vérdźe,
Nu să uită, nu le védźe;
Iar cîn șédźe citśeodată,
Tot pe rămuŕea uscată!
Uńe vedźe apa bună,
Iea treśe ca o ńebună.
Uńe vedźe apa ra,
Iea o turbură și bea,
Ca să-și facă pedźeapsa.
Uńe vedźe vînatoŕu,
Acolo o duś doru,
Ca să dźe-n iea s-o loviască,
Să nu să mai pedźepsească! [39]

De aici, lipsește motivul renunțării la o nouă viață conjugală; dar nu se simte absența lui, fiindcă se subînțelege fără a mai fi exprimat. Cele mai importante motive din varianta Alecsandri sînt însă prezente.

În plus, în această variantă, figurează motivul pelinului, ca simbol al amărăciunii sufletești. El a fost atras aici dintr-o altă doină de jale, fiind sugerat de epitetul *„amărîtă“*, atribuit turturelei în marea majoritate a variantelor. Iată sursa lirică — elegiacă prin excelență — de unde a fost captat:

Pelin beau, pelin mînînc,
Seara pe pelin mă culc!
Dimineața cînd mă scol,
Cu pelin verde mă spăl.
Foaie verde mărăcine,
Și-aoleo, frate peline,
Amărîtă-i frunza-n tine,
Ca și inimioara-n mine...“ [40]

Dar în pofida faptului că acest motiv e străin ca origine în doina „amărîtei turturele“, el este totuși perfect adaptat la noua situație, întrucît e nespus de potrivit aici, dat fiind că ne apare ca un foarte sugestiv simbol prin semnificația sa de depresiune psihică, în care e cufundată eroina. Avem a face aici cu transpoziția unei reprezentări din domeniul senzațiilor gustative într-o reprezentare figurată cu sens pur psihologic, pe plan afectiv.

Tema turturelei este atestată și în vecinătatea Olteniei: la bănățeni [41].

Din Transilvania, de prin părțile Abrudului — deci chiar din mijlocul provinciei — a fost înregistrată, în a doua jumătate a sec. al XIX-lea, de către zelosul folclorist Ion Pop-Reteganul, o variantă a cîntecului în chestiune; însă ea nu-i decît reproducerea foarte fidelă a primei părți din versiunea lui Pann, adică partea pur folclorică a acesteia, care conține motivele tipice ale temei.

Vedem aici un indiciu foarte grăitor că centrul de expansiune al cîntecului a fost, pentru unele regiuni ale Transilvaniei, în provinciile românești de la Dunăre și în special în Muntenia. La răspîndirea lui a jucat un rol însemnat versiunea lui Anton Pann, din care poporul a reținut ceea ce a recunoscut că-i aparține. Același indiciu ne oferă chiar și varianta transilvană culeasă de S. Fl. Marian, deși într-un mod mult mai puțin clar [42].

Varianta Reteganul — așa simplă reluare a versiunii lui Pann, cum este — prezintă totuși importanță prin aceea că ea ilustrează săvîrșirea procesului de adaptare formală a cîntecului la mediul dialectal transilvan, prin unele cuvinte, ca de ex. *cloambă* pentru *ramură* :

„... Pe *cloambă* verde nu șede ...“ [43]

sau :

„... Și de șede cîteodată,
Șede pe *cloambă* uscată...“ [44]

sau, prin conjuncția adversativă *fără* în loc de *ci* :

„... Pe cloambă verde nu șede,
Fără zboară cum o vede ...“ [45]

ori :

„... Unde vede apa rece,
Nu vrea la ea să se plece,
Făr' o turbură și trece...“ [46]

sau, prin anumite aspecte morfologice ale cuvintelor:

„... Plînge-i *inimuța*-n ea...“ [47]

sau, prin anumite fonetisme:

„... Tot cu *năroi* și cu tină...“ [48]

Evident, dac-am avea în vedere numai conținutul ei și nu am ține seamă că prezintă destul de proeminent fenomenul adaptării la graiul dialectal al locului, versiunea Reteganu nici nu ar putea fi designată prin termenul de variantă.

Cităm acum și o variantă din Maramureș, care — într-o formă foarte laconică — conține principalele motive ale temei ce ne preocupă:

Săraca turtureaua
Supărată-i săraca,
Cînd îi moare soția !
Ea atîta o jelește,
Creanga verde o ferește,
Pe uscat tot hodinește.
Nu bea apă limpejoară,
Se scoboară
Și-o tulboară...“ [49]

Sub aspectul modului de expresie, în această variantă maramureșană, ni se revelează un specimen independent față de tipul care caracterizează variantele muntenești

sau moldovenești. Deși e vorba în ea de aceleași motive bine cunoscute, aici impresionează și mai mult tonul liric de profundă compătimire pentru suferința turturelei. Semnificația generală a cîntecului-simbol nu e nicidecum afectată negativ, măcar că rapsodul popular raportează la el, la propriile sale sentimente trista realitate.

Într-o variantă bucovineană, remarcăm aceeași atitudine compătimitoare față de turturică, a cîntărețului, cu efecte elegiace tulburătoare, ca și în varianta maramureșană, adică fără nici un prejudiciu pentru generalitatea simbolului:

Amărîta turturică
Nici nu be, nici nu mînîncă,
Numai inima mi-o strică!
Ea de-ar be și de-ar mînca,
Inima nu mi-ar strica.
Amărîta turturică
Zboară în pădure-adîncă:
Unde e apa mai bună,
Ea zboară ca o nebună;
Dar unde-i apa mai rea,
Ea o turbură și-o bea.[50]

Orientîndu-ne după variantele bucovinene consemnate de Marian, observăm că ele reprezintă iradiații ale tipului moldovenesc. Totuși, în cadrul acestui tip — prin diferențierile lor regionale — ne apar marcate de o amprentă specifică.

Uneori, în lirica noastră populară, aflăm numai ecouri ale temei elegiace despre turturica îndoliată: vreun motiv răzleț ori numai o frîntură de motiv sau chiar o simplă aluzie, asociate cu motive ori teme complet străine. Vom ilustra și acest fapt folcloric cu cîteva exemple.

Iată un cîntec, unde primele 5 versuri reproduc exact începutul doinei despre turturica cea văduvită, care bea apă tulbure, pentru ca apoi să se conexeze cu motive total diferite, prin simpla asociație de imagini ale altor pasări:

„Amărîta turturea,
Cînd rămîne singurea,
Turbură apa și-o bea:
Mi-o turbură cu penița

Şi mi ţi-o bea cu guriţa.
Şi mai are-un frăţior
Pe sturzul cel gălbior...
Şi mai are-o surioară,
Pe draga privighetoare,
Cîntă noaptea pe răcoare..." [51]

Apoi, în unele variante ale cîntecului, care — prin o serie de sugestive imagini acustice — dă expresie concertului de pasări ce are loc primăvara în pădure, apare la sfîrşit şi turturica, adăugînd simfoniei generale o notă de tristeţe, ca manifestare a durerii sale produse de moartea soţului :

„Unde-auz cucul cîntînd
Şi mierliţa şuerînd...
Nu mă ţiu om pe pămînt...
Eu zic cucului să tacă,
El se suie p-altă cracă,
Cîntă hoţul de mă seacă !
Iar mai jos p-o rămureà,
Cîntă şi o turturea,
Cîntă tristă vai de ea,
Că şi-a pierdut soţia". [52]

Dar iată acum şi o doină de pe Crişul Negru, în care jalea turturelei e folosită de eroina cîntecului ca termen de comparaţie cu propria ei soartă :

„Sărmana ce turturea,
Amărîtă-i, Doamne, ea,
Că o rămas singureà
Cu puiuţii după ea
Şi n-are cine-i ţinea.
Şi io-s, Doamne, singureà
Şi-amărîtă ca şi ea." [53]

În fine, mai prezentăm un cîntec elegiac din Maramureş, care se vădeşte a fi puternic înrîurit de tema doinei despre „amărîta turturea", măcar că ea nu figurează aici :

„Săraca inima mea,
Unde vede-o fîntîneà,
Tulbură-o ş-apoi bea
Şi zice c-aşe-i tignè,
Tot cu apă tulbure.

Cînd trăiesc supărețè.
Zice c-așa-i învățată,
Tot cu apă tulburată,
Dacă-mi trăiesc supărată.“ [54]

În acest cîntec, turturica nu e pomenită deloc; inima personificată i-a luat locul. Și totuși se simte prezența ei. În adevăr, recunoaștem aici motivul simbolic din doina care cîntă jalea turturelei după soțul mort. Dealtfel, însuși epitetul „*săraca*“, juxtapus inimii reproduce identic compasiunea exprimată față de turturică în cîntecul maramureșan anterior citat[55].

Această puzderie de sfărîmături din doina turturelei, pe care le-ntîlnim frecvent în lirica populară românească — adaptate la locuri mai mult sau mai puțin potrivite — sînt și ele un indiciu elocvent despre marea răspîndire de care se bucura în trecut respectiva creație folclorică la românii de pretutindeni [...]. O dovadă incontestabilă o constituie faptul că în colecția manuscrisă de poezii — din cursul jumătății a doua a secolului al XIX-lea poetului Gh. Păun, originar din această provincie românească, figurează și cîntecul „amărîtei turturele“ [56] cu cîteva din motivele sale cele mai specifice. El prezintă aproape neschimbată forma populară, ca și o lungă serie de versuri cu altă temă, care urmează în continuare. Noi cunoaștem acest cîntec din manuscrisul lui Păun în mod indirect: dintr-o traducere franceză nu tocmai reușită. Totuși, caracterul folcloric al originalului românesc transpare foarte clar din ea.

Așadar, constatăm că, pe teritoriul de limbă română, tema lirică a turturelei îndoliate este reprezentată de variante proveniente din toate provinciile.

b) Influența doinei turturelei asupra poeziei culte românești

Cum era și de așteptat, un cîntec așa de favorit în lumea noastră rustică n-a întîrziat de a influența și poezia cultă românească, chiar în etapa începuturilor ei. Cum a avut loc fenomenul acesta? Cîntecul a trecut de mult în repertoriul tarafurilor de lăutari, ca una din piesele lor de predi-

lecție, cîntîndu-l cînd li se ivea prilejul potrivit, în special pe la ospețe și petreceri. Aceștia l-au cîntat și pe la casele boierilor, aproape singurii cari aveau odinioară privilegiul de a învăța carte. Printre cei ce l-au ascultat — în a doua jumătate a sec. al XVIII-lea — a fost și boierul muntean Ienăchiță Văcărescu, care cu sensibilitatea sa de poet a intuit valoarea lui artistică și și l-a însușit aproape întocmai așa cum suna în popor, incluzîndu-l între poeziile sale. Cîntecul popular era atît de perfect, încît el și-a dat seama că nu are nimic de schimbat, că adică el nu ar fi putut exprima mai frumos jalea turturelei. Modificările lui Ienăchiță sînt cu totul superficiale și insignifiante. El n-a făcut decît să grupeze versurile în catrene și totodată să adauge în final, ca din partea sa, încă două strofe, prin care el adaptează la propria lui viață tema doinei de jale a poporului. Iată-le :

„... Cînd o biată păsărică
Atît inima își strică,
Încît dorește să moară
Pentru a să soțioară,

Dar eu, om de naltă fire,
Decît ea mai cu simțire,
Cum poate să-mi fie bine ?
Oh ! amar și vai de mine !“ [57]

Dacă lăsăm la o parte înăditura acestor ultime două catrene, poezia rămîne aproape folclorică pură ! Obiectiv vorbind, versurile adăugate de Văcărescu la sfîrșitul doinei nu-s chiar așa de rele — cum opina Hasdeu — dacă le raportăm la vremea lor[58]. Ele au însă marele cusur că îngustează enorm orizontul poeziei, reducînd simbolul reprezentat de turturică de la nelimitat la limitat, adică de la general valabil la particular. Fapt este că fără adaosul lui Văcărescu, poezia este admirabilă ; cu acest adaos, valoarea ei scade mult.

Cel dintâi care a relevat cu un entuziasm patetic originea folclorică a poeziei *Amărîtă turturea* — considerată pînatunci, iar de unii chiar pînă azi, drept opera lui Ienăchiță Văcărescu — a fost Hasdeu[59]. Numai că el s-a înșelat cînd a văzut și în tema turturelei din *Învățăturile lui Neagoe-Vodă* tot o influență a cîntecului popular[60]. Înainte de Hasdeu,

Odobescu crezuse tocmai contrariul: că *Amărîtă turturea* a fost creată integral de Văcărescu și de la el a trecut în popor[61]. Fenomenul acesta — al trecerii de teme sau motive din domeniul literaturii culte în folclor — este de asemenea foarte bine cunoscut și recunoscut de știință[62], dar nu e nicidecum cazul cu poezia *Amărîtă turturea* raportată la Văcărescu. Aici toate elementele vorbesc în favoarea originii sale populare: conținut și formă de expresie, inclusiv versificația! În adevăr, versurile toate sînt spcific folclorice, avînd schema tetrapodiei trohaice, acatalectice sau catalectice; în timp ce printre poeziile scrise de Văcărescu aflăm și unele în versuri de proveniență cultă, cu un alt metru și alt ritm, (deși nici poeziile în versuri octosilabe și eptasilabe cu ritmul trohaic nu lipsesc la el, ceea ce dovedește puternica influență a cîntecului popular asupra lui Văcărescu și pe terenul versificației). Pe de-altă parte, acest poet folosește în respectiva poezie numai rima împerecheată, care — alături de monorimă — e specifică poeziei populare.

În ce privește versurile celor două catrene finale — singurele care în toată poezia *Amărîtă turturea*, reprezintă contribuția lui Ienăchiță Văcărescu — ele sînt imitate după poetul grec *Àthanásios Psalídas,* după cum a dovedit-o într-un mod peremptoriu Ariadna Camariano, prin eruditul său studiu despre influențele grecești asupra poeților Văcărești și asupra lui Anton Pann[63]. Acum nimeni nu se mai poate îndoi că Văcărescu a cunoscut poezia cu tema nemîngîiatei turturele publicată de acest contemporan al său. Aici, tot la sfîrșitul poeziei, Psalídas de asemenea raportează la propria sa persoană drama turturelei:

„... Ea, care e (doar) o păsărică,
Se mîhnește atît de mult
Și nu vrea să mai trăiască,
Nici să mai facă voie bună;
D-apoi eu, (om) cu rațiune
Și c-o asemenea soartă,
Se cuvine (oare) să mai rîd
Cînd mi-o pierd pe iubita mea?"[64]

Precum se vede, versurile lui Psalídas nu-s chiar identice cu cele ale lui Văcărescu, însă în cea mai mare parte sînt perfect echivalente: ideea exprimată de ele este întru totul

aceeași, după cum aceeași este și construcția însăși a frazei. Dar aceasta e prea de-ajuns, ca să fim îndreptățiți a califica stihurile finale, din versiunea lui Văcărescu, ca fiind imitație după Psalídas. Totuși, după părerea noastră, *Ienăchiță Văcărescu nu a mai împrumutat nimic altceva de la acest poet grec, precum se poate deallfel constata din compararea riguroasă a textelor.* Noi recunoaștem însă că amîndoror le sînt comune principalele motive ale poeziilor lor și anume: jalea neostoită a turturicăi, odihna ei pe o ramură uscată, tulburarea apei înainte de a o bea și ieșirea înaintea vînătorului. Aceste motive însă erau exprimate într-un chip atît de măiestrit în doina românească, încît Văcărescu n-avea nevoie deloc să le ia de la Psalídas, la care și sună cu totul altfel. Cît despre faptul că menționatele motive le sînt comune la amîndoi, el își are o altă explicație, după cum se va vedea mai departe[65].

Revenind însă la versurile nepopulare din finalul poeziei lui Văcărescu, imitate după Psalídas, relatăm faptul interesant că un final de acelaș gen aflăm și în cîntecul nostru popular cu tema turturelei. Astfel, într-o variantă oltenească, doina în chestiune ni se înfățișează sub aspectul unei comparații, în care cei doi termeni ai ei apar foarte clar reliefați. În prima parte, care e *res aliena* a comparației, ne este prezentată imaginea turturelei copleșită de jalea după soțul ei mort; iar în a doua parte, care e *res propria*, urmează personajul uman și anume cîntărețul popular însuși, raportînd la el trista poveste a turturelei. Iată această variantă din jud. Vîlcea:

„Turtureaua-i turturea
Și ea-și face voie rea,
Dacă-și pierde soțiea.
Dacă soția și-o pierde,
Nu mai cîntă-n cracă verde;
Ci cîntă-n cracă uscată,
Pînă moare supărată.
Eu, cum n-oiu fi necăjit,
Cînd am pierdut ce-am iubit?
Acum lumea mi-i urîtă
Și vieața necăjită." [66]

Credem că nimeni nu poate pune la îndoială caracterul eminamente folcloric al citatei variante[67] și totuși noi avem convingerea că aici poetul popular s-a orientat după versiunea lui Văcărescu sau după cea a lui Anton Pann, pe care o va fi auzit de la lăutari. Numai că el a mînuit cu atîta abilitate ideea inspirată din menționata sursă, încît a reușit să-i dea o formă folclorică din cele mai autentice și totodată s-o exprime în spiritul laconic specific liricei noastre populare, în așa chip încît doina nu se resimte deloc de influența cultă, pe care a suferit-o.

Un alt poet înrîurit de doina turturelei — poate, mai degrabă prin intermediul versiunii lui Văcărescu, decît direct din cîntecul popular — este Gh. Asachi, care, sub titlul *Păsăruica stingheră*[68], a scris una dintre poeziile cele mai reușite ale lui . Cu privire la el, noi împărtășim parțial și părerea lui Găzdaru, care vede aici o influență petrarcheză, venită fie chiar dintr-un sonet al marelui liric, fie dintr-o poezie cu aceeași temă a vreunuia din imitatorii lui Petrarca.[69] Se știe că Asachi era cunoscător al literaturii italiene, ca unul care făcuse studii în Italia. Susținînd o asemenea influență — pe lîngă cea a poeziei populare române — noi ne întemeiem nu numai pe corespondența semnalată de Găzdaru între titlul poeziei lui Asachi și leit-motivul „solingo augelletto" din poeziile italiene[70] ; dar totodată și pe faptul că la Asachi, ca și la Petrarca și la imitatorii săi, personajul principal al poeziei este un bărbat, care suspină după femeia iubită :

„*Păsărelul* care pierde
Pe *duioasa lui soție*. . .[71]

pe cînd în poezia populară românească, personajul principal este feminin și jelește moartea soțului.

O altă poezie cultă demnă de amintit — tributară în cel mai înalt grad folclorului, ca și „Amărîta turturea" a lui Văcărescu — este *Jalea turturelei* a lui Anton Pann, cel mai citit poet din epoca lui, ceea ce se datora faptului că era un adînc cunoscător al cîntecului popular și știa să vorbească poporului pe limba lui ca nimeni altul dintre toți scriitorii contemporani cu el. Iată începutul menționatei poezii :

Amărîta turturică ! . . .
Cînd rămîne singurică. . .

Plînge, inima își strică,
Neștiind ce să mai zică;

Zboară tristă prin pustie
Cu dor dup' a sa soție,
Jalea ei nu să mai scrie:
Mai mult moartă decît vie.

Cît trăește, tot jelește,
Plînge de să prăpădește;
Cu alta nu să-nsoțește,
Nici nu se mai veselește...[72]

La alcătuirea versiunii sale, Pann a avut ca izvoare atît cîntecele populare, cît și poezia lui Ienăchiță Văcărescu. El a amplificat însă foarte mult modèlele sale în dauna poeziei pe care a compus-o, precum se poate vedea chiar și numai din aceste trei strofe inițiale.

De la Văcărescu, a împrumutat Pann atît din partea folclorică a poeziei, cît și ideea din ultimele două strofe ale ei, exprimînd-o aproape la fel. Dar el a completat-o apoi cu o creație strict personală, prin cele trei strofe finale, unde-și etalează într-o serie de imagini hiperbolice — în cel mai umflat stil bombastic — propria lui tristețe, la modul desperării, pentru pierderea soției sale. Domină aici ideea morții, pe care — personificînd-o — o invocă stăruitor să vie, ca să-i curme și lui viața:

...Despărțirea mi-e amară!
Trupu mi-e în foc și pară:
Mii de chinuri m-apucară,
Parcă sufletu să-mi sară!

—„Moarte! moarte otrăvită!
Nemiloasă, cruntă vită!
Tu m-ai despărțit, cumplită!
De perechea mea iubită!

Vino, dar, ivește-ți fața,
Tinde-ți coasa cea semeață,
Taie-mi mai curînd viața,
Dacă mi-ai luat dulceața!“ [73]

Pann, ca și Văcărescu, distribuie versurile poeziei sale în catrene. Spre deosebire însă de acesta, care face uz de rime

împerecheate, el se servește — la fiecare din strofele sale — de monorimă, ce-și are originea tot în poezia populară. Unele versuri sună, la Pann, exact ca în varianta Alecsandri; altele ca în alte variante folclorice, în fine altele inventate de el în spiritul popular. Remarcăm apoi că poezia lui se resimte de influența oftaturilor lăutărești, devenite la el refrenuri, care revin după fiecare vers:

„O sirmana, vai de ea!“ [74]

sau:

„O sirmanul, vai de eu / sic / !“ [75]

Poezia lui Anton Pann ne apare astfel ca un produs hibrid, cu caracter semipopular. În pofida talentului său incontestabil — manifestat în o serie de alte scrieri ale lui — Pann nu a făcut deloc dovadă, în această poezie de simțul măsurii. Deși nu lipsesc din ea nici unele versuri mai izbutite, poezia lui, care numără nu mai puțin de 15 strofe, e mult prea lungă și cu prea multe repetări ale acelorași idei, deci fastidioasă. Totuși, caracterul de simbol al turturicăi — măcar că limitat, ca și la Văcărescu, prin aceeași raportare a lui la persoana autorului — apare aici în toată claritatea. E ceea ce a făcut ca poezia *Jalea turturelii* a lui Pann să se bucure de o largă circulație, mai ales în popor, începînd de pe la jumătatea secolului al XIX-lea. Ea a avut un răsunet puțin obișnuit în lumea lăutarilor vremii, cari au contribuit mult la difuzarea sa. Nu mai puțin a ajutat la aceasta și faptul că Pann — care-și avea propria lui tipografie — a tipărit-o în cîteva ediții, ce au circulat nu numai în principatele dunărene, ci și dincolo de Carpați.

În fine, mai amintim și *Turturica* poetastrului N. Istrate, apărută în 1842[76]. Inspirată desigur din versiunea lui Văcărescu — nu direct de la sursa folclorică — ea nu e deloc semnificativă; iar caracterul de simbol al eroinei, care-i trăsătura esențială a doinei în chestiune și în care rezidă toată frumusețea poetică, a dispărut complet.

În concluzie, constatăm că *poezia noastră cultă nu posedă creații comparabile, ca nivel artistic, cu poezia populară*, afară doar de versiunea lui Văcărescu, care, de fapt, aparține tot poporului prin ceea ce are ea mai valabil.

Fapt bizar, după Al. Piru — care îl face pe Ienăchiță Văcărescu cu a sa „Amărîtă turturea“ complet tributar

poetului neogrec Psalídas — poezia lui Văcărescu ar fi sursa primordială, de unde pleacă toate variantele, culte sau populare, cîte sînt cunoscute la români, cu tema turturelei îndoliate. Referindu-se la Pann, ca imitator al lui Văcărescu, el spune: „Anton Pann însă, reproducînd poezia lui Ienăchiță Văcărescu în *Spitalul amorului*, n-a eliminat strofele finale de caracter personal. Ele dispar abia în variantele publicate de V. Alecsandri..., G. Dem. Teodorescu. . . și S. Fl. Marian. . ." [77]

Cu aceasta ne întoarcem însă înapoi cu mai bine de un secol, la afirmația lui Odobescu din 1861, care susținea că poezia „Amărîtă turturea" este creație cultă și anume a lui Ien. Văcărescu și că de la el a trecut în popor devenind cîntec popular[78]. Nu! *Adevărul e că variantele Alecsandri, G. Dem. Teodorescu, S. Fl. Marian, ca și multe altele sînt „ab origine" cîntece populare din cele mai autentice, care nu derivă din „Amărîta turturea" a lui Văcărescu. Deci din ele n-au putut dispărea „strofele finale de caracter personal", fiindcă în ele n-au existat niciodată versurile văcăresciene la care se raportă Piru. Dealtfel, în însăși poezia „Amărîtă turturea" atribuită lui Văcărescu, dacă i se omit ultimele două strofe, ni se revelează cîntecul popular aproape pur, pe care l-a captat Văcărescu adaptîndu-și-l superficial prin menționatul adaos și care deci a existat ca o creație folclorică de sine stătătoare înainte de Ienăchiță Văcărescu.*

În ce privește originea cîntecului nostru popular despre turturica îndoliată, se știe astăzi bine că tema lui nu este nicidecum fructul unor observații după natură ale poporului român în legătură cu modul cum se comportă această pasăre și nici nu are ca substrat vreo legendă autohtonă. Sursa de inspirație a poporului pentru crearea cîntecului în chestiune este *Fiziologul*, care — precum am amintit deja în capitolul precedent — se bucura în trecut de o mare răspîndire la români, ca și în tot sud-estul european și în Europa occidentală. Această zoologie mitologică — una din cele mai gustate cărți populare în tot cursul evului mediu și chiar mult timp după aceea — i-a oferit țăranului român subiectul turturelei. Și nu numai țăranului, ci și intelectualilor eclesiastici sau laici, căci el a trecut în vechile noastre cazanii și în legendele hagiografice, precum și în *Învățăturile lui Neagoe-*

Vodă. E ceea ce-a demonstrat într-un mod foarte documentat Demostene Russo[79], combătîndu-i pe Hasdeu[80] și pe N. Apostolescu,[81], care au crezut că în cîntecul popular românesc, tema este originară.

În adevăr, dacă cercetăm pasajele referitoare la turturică, din diferite redacții ale *Fiziologului*, ne uimește marea asemănare a motivelor de acolo cu cele aflătoare în variantele cîntecului popular românesc.

Dintre motivele simbolice, pe care le-am relatat ca alcătuind tema turturelei nemîngîiate de pierderea soțului, trei sînt cele ce apar mai frecvent în variantele acestei doine de jale:

a. turturica rămîne credincioasă soțului ei pînă la moarte, nevrînd să se mai însoțească a doua oară;

b. ea se ferește de arborii cu frunza verde și caută o ramură uscată, ca să se așeze cînd obosește;

c. de asemenea, evită să bea apă limpede, cînd e însetată și caută apă tulbure; iar cînd nu găsește, ea tulbură intenționat apa limpede și numai după aceea o bea.

Acestea însă sînt și motivele cele mai caracteristice, pe care le întîlnim în textele *Fiziologului*, unde este descrisă turturica. De multe ori — atît în variantele cîntecului popular românesc, cît și în variantele textului *Fiziologului* — apar tustrele aceste motive. Se-ntîmplă însă ca vreunul din ele să lipsească adesea.

Pentru a se vedea cum sună pasajul cu descrierea turturelei în *Fiziolog*, vom relata două variante românești ale acestei cărți populare. O cităm mai întîi pe cea mai completă, care este „o prelucrare făcută în a. 1774, după versiunea greco-bizantină a lui Damaschin Studitul, arhiepiscopul Naupactei, de un dascăl Nicolae Duma“ [82]. Iată pasajul respectiv: „Turtureaua iaste prea înțeleaptă, căci nici odinioară nu să împreună cu alt strein. Și de-i va muri bărbătușul, turtureaua stă nevinovată de împreunare pînă să moară. Are și alt obiceai și dacă ea va văduvi, pînă în patruzeci de zile, de întristarea ei, nu bea apă curată și limpede pînă nu o va tulbura cu picioarele ei. Iubește pustia și niciodată nu vra să între în cetate, ce are oameni mulți...“[83] Precum se vede, aici figurează motivele a) și c).

Citām acum pasajul despre turturică după textul publicat de M. Gaster în apendicele la *Fiziologul* românesc fragmentar din a.1777. Acest text provine dintr-un alt manuscris nedatat, care are tot origine sud-slavă ca și cel de la 1777 : „Turtureaua ceia ce se desparte și-i pere soțiea, multă jale și dor are pentru dânsa și nicioată pre copaciu verde nu se pune, ci tot pre uscat ; și cînd va să bea apă, întâi o turbură cu picioarele și apoi bea ; și niciodată inima ei nu dobîndește veselie“ [84]

Aici, apar motivele *b*) și *c*) ; *a*) însă lipsește sau, mai just spus, nu a fost exprimat ; dar el se subînțelege.

Cum de obicei, la români, *Fiziologul* n-a pătruns direct din sursă bizantină, ci prin filiera sud-slavă și anume prin copii sau prelucrări după texte de redacție bulgară sau sîrbă traduse din grecește, citām și o variantă sud-slavă a *Fiziologului* : „Turturica își iubește bărbatul și merg amîndoi împreună de-și fac cuibul. Și cînd moare unul din ei, atunci cellalt nu se mai însoțește, ci se jelește unul pe altul pînă la moarte ; iar apa o bea tulbure...“ [85]

Aici figurează numai motivele *a*) și *c*) ; dar există de asemenea variante, unde se află și motivul *b*), de ex. : „. . . nici nu mai uguiește, nici pe arbore verde nu șade. . .“ [86] Sau, același motiv sub o formă completă, care prezintă cele două aspecte contrastante ale lui : „. . . nici pe creangă verde nu se așează, ci șade pe un arbore uscat. . .“ [87].

Poporul român, luînd act din *Fiziolog* de cele trei motive mai sus relatate, care defineau portretul psihic al turturicăi, le-a adoptat, transformînd în cîntec ceea ce *Fiziologul* povestea sau descria în proză. Predilecția deosebită arătată de popor pentru aceste motive se datorește semnificației lor simbolice neobișnuit de sugestive :

renunțarea la o nouă viață conjugală e semnul fidelității soției și a văduviei caste ;

creanga uscată, pe care se așează nemîngîiata turturică, simbolizează jalea și ideea de moarte, după cum arborele înfrunzit și livada cu iarbă verde sînt simbolurile vieții exuberante;

iar apa tulbure, pe care o caută, ca să-și astîmpere setea, este de asemenea simbolul tristeții adînci, al jalei, al unei

mari nenoriciri, după cum prin contrast, apa limpede — pe care o evită — simbolizează bucuria, fericirea.

Poporului român îi erau familiare aceste simboluri: ele făceau parte din stocul său de credințe ancestrale, care erau frecvent reflectate și în creațiile lui poetice. De aceea l-au atras, mai ales că în *Fiziolog* i se prezentau cîteva în bloc pe seama unuia și aceluiași personaj. Nu se putea ceva mai potrivit pentru o nouă doină de jale.

Referindu-ne la creanga uscată, amintim că multe din doinele noastre de jale încep cu acest simbol. Iată una din Oltenia:

„Frunză verde *lemn uscat*,
De oftat ce am oftat,
Soarele s-a-ntunecat,
Luna n-a mai luminat. . .
De oftat ce-am oftat tare,
Nici soarele nu răsare,
Nici luna lumină n-are,
Nici pe cîmp nu crește floare! . . ." [88]

După cum se vede, efectele oftatului eroului — adică ale suferințelor lui grele — au repercusiuni pancosmice: ele zdruncină din temelii rosturile astrelor și ale stihiilor. Și cîntecul continuă încă cu o serie de versuri în același ton profund elegiac, de unde se vede că întreaga doină stă sub semnul imaginii cu caracter simbolic din versul inițial.

O doină de jale, din Moldova, începe la fel cu același funest simbol:

„Frundzî verdi *lemn uscat*,
Tăț s-o dus șî m-o lasat;
Numa sîngur am ramas
Di zbucium șî di nacaz,
Cu lăcrîmnili pi-obraz!
Străinel șî n-am pi nimi,
Nimărui nu-i esti mnilî;
Cî mnila di undi-am avut,
O pus spati la pămînt
Șî fața la veștedzît,
Șî cel trup la putredzît..." [89]

Sau o doină cu subiect erotic, din Maramureș, exprimînd jalea fetei părăsite de iubitul ei:

—„Frunză verde *lemn uscat*,
Mîndruț, cum te-ai îndurat,
De te-i dus și m-ai lăsat...?"[90]

Iar în colecția folclorică a lui Eminescu, aflăm un bocet, care povestește cum a avut loc moartea tragică a unui tînăr vînător și care, în primul său vers, conține același simbol de rău augur:

„Frunză verde *lemn uscat*,
S-a dus Iancu la vînat,
Să vîneze-o căprioară,
Căprioară roșioară
Și pe la bot gălbioară.
Căprioară n-a vînat,
Iancu singur s-a-mpușcat.
Bucură-te, mînăstire,
Că Iancu vine la tine;
Nu vine să fericească,
Ci vine să putrezească..."[91]

În ce privește motivul apei tulburi, el este bine cunoscut din vechi timpuri în simbolica visurilor. Cînd cineva visează, de ex., un rîu care curge tulbure, înseamnă — după tîlcuirea populară — că-l așteaptă o mare nenorocire sau chiar moartea[92]. Cu aceeași semnificație de rău augur apare acest motiv și în cîntecele poporului, ca în următoarea doină din nordul Moldovei:

—„Ș-apui, tu Bgistriță, apî dulci,
Cum tu vii di tulburatî
Șî ma leș tot suparatî,
Făr' di mamî, făr' di tatî...!"[93]

Atmosfera elegiacă se menține în cîntec mereu pînă la sfîrșit, cînd starea sufetească de depresiune a eroinei orfane atinge apogeul. Astfel, cînd un glas providențial strigă la ea să fugă din calea apelor furioase, ca să nu se-nece:

—„Fugi, draguțî, măi la vali,
Cî vini Bgistrița mari!"[94]

orfana — hotărîtă să-și pună capăt vieții — răspunde:

—„Lasî, dragî, las' sî vii,
Cî n-am tatî sî ma ții,
Nici mamî sî ma mîngii..."[95]

Avînd în vedere exemple ca cele mai sus prezentate, ne dăm seamă că motivele în chestiune au putut fi ușor captate din *Fiziolog* de către poezia populară românească pentru o nouă creație. Trecerea lor din textul *Fiziologului* în folclorul nostru s-a făcut pe calea obișnuită, pe care au loc asemenea fenomene de transfer din literatura cultă: într-o primă etapă, tema în care erau ele incluse a circulat în popor sub formă de legendă independentă în proză, pentru ca apoi, de la un timp — cînd s-a ivit un anonim de talent — legenda să devină doină de jale.

Astfel, simbolul-sinteză, adică însăși imaginea turturelei îndoliate, care este axată pe o serie de simboluri auxiliare— cel al văduviei caste, ca și cele ale evitării arborilor verzi și a apei limpezi, cu preferința crengii uscate și a apei tulburi — a dobîndit desăvîrșirea poetică pe terenul liricii populare românești, unde a ajuns la forma cea mai pură și mai artistică totodată. E un fenomen ce a avut loc nu numai la români, ci și la multe alte popoare din Europa, care de asemenea cunosc tema turturelei nemîngîiate ca subiect elegiac, atît în lirica populară, cît și în cea cultă. Și la acele popoare e valabilă explicația, pe care am dat-o pentru români despre atracția exercitată de relatatele motive-simboluri, prezente și la ele în credințele lor autohtone, dat fiind că motivele respective au un caracter universal.

La națiunile cu o tradiție beletristică mai veche decît a noastră, poeții culți s-au inspirat de obicei direct din *Fiziolog*, iar nu din poezia populară ca la noi. Așa, pentru sud-estul Europei, o probă evidentă în acest sens ne-o oferă chiar elegia din 1792 a poetului grec Athanásios Psalídas despre care a fost vorba mai sus în altă ordine de idei. În adevăr, în ea apar într-o lumină foarte clară mai toate motivele simbolice, specifice temei turturelei din *Fiziolog*, dar cu deosebire cel al ramurii uscate, al apei tulburi și al vînătorului, căruia turturica îi iese-n cale, ca să fie împușcată:

„. . . Ea [turturica] este mereu mîhnită,
Cînd își pierde soțul. . .
Iarba verde nu-i place,
Ci numai ramura uscată.
Unde vede vînătorul,

Aleargă singură spre el,
Ca s-o omoare. . .
Apa mai întăi o tulbură
Şi pe urmă se pleacă s-o beie. . ." [96]

Aceste motive n-au putut fi luate de Psalidas din altă sursă decît din *Fiziolog*, deoarece în lirica populară neogrecească nu am aflat tema turturelei nemîngîiate şi desigur ea nu era curentă în acest domeniu nici pe la sfîrşitul secolului al XVIII-lea. Totuşi sînt semne că ea a existat cîndva, dar a căzut în uitare. O aflăm parţial continuîndu-se într-un cîntec, în care personajului simbolic al turturelei i s-a substituit căprioara, fiind şi ea la fel învestită cu valoarea de simbol. Asupra acestui interesant fapt folcloric, a atras atenţia cercetătorilor Demostene Russo[97]. În cîntecul menţionat, căprioara umblă singuratică, despărţită de ceata ei,

„...iar cînd găseşte apă curată, o tulbură şi-apoi o bea..."[98]

În cele mai multe variante ale cîntecului citat, căprioara ne este înfăţişată nu ca soţie, ci ca mamă, care-şi jeleşte puiul împuşcat de un vînător[99]. Cunoaştem însă cîteva variante, unde ea apare nemîngîiată atît ca mamă, cît şi ca soţie, fiindcă vînătorul i-a ucis şi puiul, şi soţul, ceea ce se vede din versurile finale, în care căprioara proferă un blestem greu la adresa vînătorului :

—„Fii blestemat, vînătorule, şi tu şi avuţiile tale :

Tu mi-ai fript inima, lăsîndu-mă orfană de copil şi de bărbat !" [100] Nu poate fi îndoială că, la origine, elegia populară a căprioarei îndurerate cînta numai jalea mamei după pui. Datorită însă asemănării tematice, ea a atras, în unele variante, motivul soţului ; iar odată cu el, şi pe cel al apei tulburi, din cîntecul turturelei, care odinioară a existat paralel cu cel al căprioarei.

Într-o altă poezie populară neogrecească, în care e vorba despre păsări — deşi nu chiar despre turturică, ci de potîrniche şi de „cîntăreaţa privighetoare" — aflăm cele două motive atît de caracteristice, care în *Fiziolog* se raportă la turturică. În acest cîntec se spune că, atunci cînd vulturul răpeşte un pui al vreunuia din menţionatele pasări, mama lui îl jeleşte, manifestîndu-şi durerea prin băutul apei tulburi şi prin căutarea unui lemn uscat spre a cînta de jale :

„. . . Şi unde găseşte, apă limpede, o tulbură şi o bea,
Iar unde află locul negru pîrjolit de foc, şade să ciugulească.
Şi unde găseşte un buştean negru, s-aşează ca să cînte." [101]

Deci şi aici avem a face tot cu o mamă, care plînge după puiul pierdut. Într-un asemenea cîntec, au putut fi atrase şi mai uşor motivele respective din poezia în care personajul principal era turturica. Sau, poate, e cazul să conjecturăm că aici se ascunde, la origine, chiar tema turturelei îndoliate, care a fost înlocuită de privighetoare, datorită faimei acesteia de neîntrecută cîntăreaţă?

Demn de relevat e faptul că ilustrul folclorist N. Polítis. ca şi alţi folclorişti greci, grupează citatul cîntec la categoria aşa numitelor μοιρολόγια, care corespund bocetelor noastre şi doinelor de jale.

Mai relatăm acum şi o poezie din Cipru, care, deşi e prezentată de culegător drept populară, nu este populară, ceea ce se vede clar, atît din tema ei — o combinaţie cu totul artificială de motive disparate — cît şi din forma de versificaţie cultă. Totuşi ea este interesantă prin faptul că conţine motivele cele mai tipice ale *Fiziologului*. Poezia este o paralelă — stabilită pe baza unui contrast, nepopular şi nenatural — între privighetoare şi turturică. Prima e arătată a fi insensibilă la moartea soţului — întrucît ea continuă să cînte şi să fie voioasă — pe cînd a doua e mîhnită pînă la desnădejde:

„. . . *Nu doreşte ramură verde. . .*
Apă limpede nu bea,
Se lipseşte de orice fel de mîncare
Şi preferă să moară.
Se aşează pe o creangă uscată
Şi cîntă cu jale. . ." [102]

Motivele acestea au fost puizate de alcătuitorul cult al citatei poezii sau dintr-o legendă populară inspirată din *Fiziolog*, sau din *Fiziologul* însuşi, dacă nu chiar dintr-un cîntec popular, pe care-l va fi auzit în Cipru. Deci nu e cu totul improbabil, ca şi această poezie să constituie o dovadă despre existenţa unui cîntec popular neogrecesc despre jalea turturelei, în genul doinei româneşti cu tema respectivă.

Asupra răspîndirii temei turturelei nemîngîiate în occidentul Europei, în special la popoarele romanice, D. Găzdaru a scris un excelent studiu monografic[103], care reprezintă un important pas înainte pe calea deschisă de Hasdeu și de D. Russo. Acest studiu este de un real interes deopotrivă pentru folclorul românesc, la cercetarea lui comparativă, ca și pentru istoria literaturii vechi românești cu privire la relațiile dintre *Fiziolog* și *Bestiar*. Din bogatul și variatul material cules de Găzdaru din bibliotecile apusene, rezultă că așa numitul *Bestiarius* — acea istorie naturală cu caracter predominant fantastic, care nu e decît traducerea sau prelucrarea *Fiziologului* în latinește și apoi în diferite limbi naționale — s-a bucurat în Romania occidentală, în cursul evului mediu, de o mare circulație și de o extraordinară popularitate. Folclorul poetic, la italieni, francezi, provensali, catalani, spanioli, portughezi, a receptat tema turturelei, fie ca un reflex direct al bestiarelor, fie din unele poezii culte inspirate de bestiarii[104]. În Occident, cîntecul popular cu această temă nu a servit de model poeților culți, decît doar în mod cu totul excepțional. La popularizarea respectivei teme au contribuit mult și predicatorii, cari foloseau des în predicele lor — pentru îndrumarea morală a credincioșilor — povestiri din bestiarii, după exemplul marilor predicatori ai Orientului din timpuriu ev mediu. Literatura omiletică apuseană abundă în aluzii la turturica cea castă și fidelă soțului dispărut. Deja în *Fiziolog* și în *Bestiarius* — la partea ermeneutică, din finalul descrierii pasării — figurează aplicarea simbolului la viața oamenilor, dîndu-li-se turturica drept pildă. Astfel, într-un *Fiziolog* de redacție sîrbă, din sec. al XVI-lea, li se recomandă femeilor să se comporte întocmai ca turturica, față de bărbații lor. De asemenea, călugării sînt îndemnați să trăiască în curăție și virtute ca această pasăre[105].

Într-o oarecare măsură, pare să fi contribuit la cunoașterea temei în chestiune iconografia, care a fost și ea puternic influențată de bestiarii.

Nu poate fi îndoială că tema turturelei nemîngîiate a cunoscut în trecut cea mai mare răspîndire la popoarele romanice. Totuși, ea ne este atestată și la celelalte națiuni ale Europei : la slavii sudici (bulgari, sîrbi), la cei occidentali

(cehi, poloni, slovaci), la cei orientali (ucraineni, beloruși, ruși), la unguri, la națiunile germanice. . . Lauchert citează, din colecția folclorică a lui Uhland, un foarte semnificativ cîntec popular german, care conține cele două motive simbolice așa de caracteristice *Fiziologului* și *Bestiarelor*:

„. . . So will ich brechen meinen Mut
Gleich wie das Turtelteublein tut.
Es setzt sich auf ein dürren Ast,
Das irret weder Laub noch Gras,
Und meidet das Brünlin Kuele
Und trinket das Wasser truebe." [106]

Comparînd modul cum a fost poetizat simbolul turturelei inconsolabile de pierderea soțului în lirica populară română cu modul de poetizare al aceluiași simbol în poeziile populare ale altor neamuri, constatăm că variantele românești nu stau deloc mai prejos de acelea.

În ce privește cronologia cîntecelor populare și a poeziilor culte despre jalea turturelei, ea este strîns legată de problema răspîndirii *Fiziologului* și a bestiariilor la popoarele Europei. La români, nu au putut apărea în popor cîntece cu un asemenea subiect mai timpuriu decît momentul cînd *Fiziologul* s-a tradus în limba română, direct din grecește sau mai sigur, din limba slavonă de redacție bulgară sau sîrbă. Traducerile românești cunoscute ale *Fiziologului* sînt însă foarte tîrzii și anume din secolul al XVIII-lea. Dar evident, unele din acestea sînt copii după manuscrise mult mai vechi. Noi credem că tema turturelei a putut pătrunde în poezia populară românească încă în cursul secolului al XVI-lea. Faptul că ea ne este atestată în *Învățăturile lui Neagoie-Vodă către fiul său Teodosie* — împreună cu alte motive din *Fiziolog*[107] — trebuie să ne dea de gîndit. Aceasta constituie o dovadă indirectă, dar totuși palpabilă, că pe atunci circulau la noi manuscrise ale *Fiziologului*, printre care vor fi fost și traduceri românești[108]. Deci chiar din acea perioadă, tema va fi intrat în conștiința maselor largi ale poporului nostru.

Din cele mai sus relatate, credem a reieși că *turturica a devenit simbol tipic pentru iubirea și devotamentul suprem al soției față de soțul mort, chiar din etapa cea mai veche, de la originea temei : în Fiziolog și în Bestiarii, care sînt sursa primară de răspîndire a ei*. Acest rol simbolic s-a dezvoltat

sensibil în scrierile religioase — cum sînt de exemplu așa-numitele *cazanii*, ce se citeau la sfîrșitul liturghiei — dar mai ales în omiliile predicatorilor, care, pentru educația credincioșilor, făceau uz frecvent de imaginea turturicăi cu atributele ei pilduitoare. *În Fiziolog însă, și în cărțile bisericești, precum și în omiletică, interpretarea alegorică ce se dădea simbolului era de natură etico-didactică, deci moralizatoare în spiritul credinței creștine.*

Adevărata semnificație poetică, adică cea estetică prin excelență nu a dobîndit-o simbolul turturelei — generat de Fiziolog — decît atunci cînd din această scriere anonimă de largă circulație, a fost captat de poezia populară, ca și de cea cultă, a celor mai diferite națiuni ale Europei.

Putem afirma în concluzie că *„Amărîta turturea" nu este numai un admirabil simbol al liricii populare românești, ci ea este în același timp un simbol paneuropean, în care s-au cristalizat într-o perfectă unitate fidelitatea inegalabilă și jalea fără margini ale soției ideale pentru soțul dispărut.*

Hasdeu, în elanul său admirativ pentru cîntecul „amărîtei turturele", l-a calificat drept *„mic diamant poporan"* [109]. Acest metaforic calificativ, care nouă ni se pare foarte adecvat, nu poate fi repudiat pe motivul că tema cîntecului nu e originală, ci este inspirată din *Fiziolog*[110], sau mai just, din legenda detașată din *Fiziolog*. Mai întîi, nu trebuie uitat că această carte nu avea nicidecum finalitate artistică și, în al doilea rînd, amintim că poetul popular sau cult — ca și artistul plastic — are dreptul să-și ia subiectul de oriunde i se oferă prilejul. . .

Așadar doina turturelei văduvite rămîne în orice caz un „mic diamant poporan", pentru că numai după ce tema ei a pătruns în sfera poeziei, a devenit artă pură.

§ 3. În eposul popular românesc

Cel mai impozant simbol din epica populară în versuri a românilor — și în același timp din toată creația lor poetico-folclorică — este fără îndoială Meșterul Manole, eroul baladei cu tema zidirii mînăstirii Argeșului. El îl simbolizează pe marele arhitect, care are faima de a înălța cu neîntrecută măies-

trie edificii, ce se caracterizează atît prin frumusețea cît și prin monumentalitatea lor.

Acest erou epic are un asemenea rol nu numai la români, ci și la popoarele balcanice, în ale căror balade meșterul mare poartă tot numele Manole și anume la neogreci și la bulgari.

Atît de răsunătoare i-a fost celebritatea, intrată în legendă, încît în acest colț al sud-estului Europei, numele său a trecut, tot cu sens simbolic și în proverbe. Așa, de ex., la români, se spune admirativ despre cineva, care reușește să realizeze un lucru greu și fin cu o deosebită abilitate:

„*Parcă-i Meșterul Manole !*"

Sau, cînd se exprimă o îndoială referitor la gradul de perfecțiune al meșteșugului cuiva:

„*Doar nu-i Meșterul Manole,* să poată face așa ceva!"

Iar la greci, e cunoscut proverbul:

„*Manole numai cu cuvîntul*
Zidește etaje și subsoluri !"
(adică: clădiri înalte, gigantice).

Eroul nostru legendar apare așadar în lumină de miracol. În sfera lui de activitate, el este atotputernic, caracterizîndu-se prin însușiri supraomenești, demiurgice. El izbutește să creeze capodopere arhitectonice exprimîndu-și numai dorința în mod imperativ, prin pronunțarea unei scurte formule, așa cum singur Dumnezeu este în stare de a crea, printr-o simplă poruncă:

«—„Să se facă lumină!"

Și îndată s-a și făcut, ivindu-se pe cer ziua soarele, iar noaptea, luna, stele, luceferi. . .»

Apoi, mai trebuie să relevăm faptul interesant că *semnificația simbolică a Meșterului Manole nu se limitează exclusiv la cariera de arhitect: ci ea iese din domeniul acesta pentru a se extinde asupra tuturor ramurilor de creație artistică. E un nume, care a devenit simbol pentru orice artist desăvîrșit, capabil să plăsmuiască opere durabile, nepieritoare.*

Aceasta a avut loc, la români, nu numai în sfera rurală, pe teren folcloric — precum reiese din expresiile paremiologice mai sus citate — ci și în lumea cultă. Astfel — ca să ilustrăm afirmația noastră printr-un exemplu concret — amintim că Octavian Goga, în drama sa *Meșterul Manole,*

atribuie acest simbol unui foarte talentat sculptor și unui poet.

Dar să scrutăm analitic această problemă, raportîndu-ne la eroul nostru, așa cum ni-l înfățișează balada populară românească.

Simbolul marelui maestru, în persoana arhitectului Manole, este de o neobișnuită complexitate, dat fiind că acest artist de geniu ne apare totodată și ca o incarnație a spiritului de jertfă: pentru a crea opera sa nemuritoare — mînăstirea de pe Argeș — el sacrifică tot ce avea mai scump pe lume: pe tînăra, frumoasa lui soție și pe micul lor prunc; iar în cele din urmă, își sacrifică și propria sa viață. De unde: impresionantul, cutremurătorul tîlc simbolic că nimic mare nu se poate realiza pe lume fără a te jertfi! Pentru Manole, rostul esențial al vieții este arta lui. Toate celelalte preocupări trec în umbră și trebuiesc puse în slujba ei. El se identifică pînă-ntr-atît cu idealul său artistic, încît spre a-l atinge sau măcar spre a se apropia de dînsul, este gata să-i ofere totul, oricît l-ar durea această renunțare totală. Din atitudinea Meșterului Manole, se desprinde un teribil memento pentru toți slujitorii artei: cu cît mai înalt este idealul artistic, către care aspiri, cu dorința arzătoare de a-l transforma în realitate, cu atît mai mare și mai scump se cere să fie sacrificiul pus la temelia lui! Altfel, nu se poate concepe să înfăptuiești ceva măreț, ceva de domeniul perfecțiunii.

Dar Meșterul Manole îl reprezintă în același timp pe artistul etern nemulțumit de opera sa, oricît de desăvîrșită ar părea ea în ochii altora.

Pentru a evidenția aceasta, amintim — din acțiunea baladei — momentul epic cînd „Domnul Negru-Vodă“, ctitorul mînăstirii, vine să vadă cum i-a clădit-o Manole. Uimit în gradul cel mai înalt de frumusețea ei perfectă, el e convins că altceva mai minunat nu poate exista pe lume. De aceea, neputîndu-și stăpîni admirația, Domnul îl laudă cu toată căldura pe Manole și pe meșterii lui:

— „*Aferim, Manole,*
Meștere Manole,
Meșter învățat,
Meșter lăudat!
Aferim, zidari,

Nouă meșteri mari,
Cu Manole zece,
Care mi vă-ntrece!
Tot ce mi-ați cerut,
Io v-am împlinit;
Dar bine-ați lucrat,
Bun lucru mi-ați fapt:
C-astă mînăstire
O fi pomenire
Și *nu s-o vedea*
În lume alta,
Alta ca dînsa!"

Manole însă — conștient de potențialul său artistic și încrezător în forțele sale creatoare, care-l făceau să năzuiască tot mai sus, către mai bine, către mai frumos — de acolo, de pe acoperișul mînăstirii unde se afla,

„. . . Din cap clătina,
Din suflet ofta. . .
Și mi-i răspundea:
— Doamne, Negru-Vodă,
Mare-i și frumoasă,
Mîndră ș-arătoasă
Sfînta mînăstire,
Chip de pomenire!
Dar cum este ea,
Zău, pre legea mea,
Cu-așia lucrătură
Și ferecătură,
'Mi-e de-nvățătură.
De m-oiu bizui,
Altele-oiu croi
Mult mai arătoase
Și mult mai frumoase!"

Acest elan de sinceritate i-a fost însă fatal artistului: Negru-Vodă auzind cele spuse de el și temîndu-se ca nu cumva strălucitul arhitect să clădească aiurea o altă mînăstire, care s-o întreacă pe a sa, a poruncit îndată dărîmarea schelelor, ca să-l lase pe Manole cu toți meșterii lui să piară pe acoperiș.

Un alt atribut, tot cu caracter de simbol, al marelui meșter este cinstea lui exemplară. Poetul popular — în dorința sa de a face din el o figură ideală, sub toate aspectele — îl pune pe Manole în contrast frapant cu cei nouă meșteri ai lui : după visul fatidic, la acea încercare nespus de grea, cînd era vorba de primejduirea vieții soțiilor, el a fost singurul, care nu și-a călcat jurămîntul, suportînd cu stoicism toate peripețiile tragice, ce au decurs din nobila lui atitudine, de o pilduitoare demnitate umană.

În fine, mai relatăm ca un simbol accesoriu — dar totuși deosebit de grăitor pentru ingeniozitatea și măiestria tehnică a lui Manole — inventarea de către el a aripilor de șindilă, la care recurge spre a se salva pe sine și pe meșterii săi. Un asemenea motiv nu mai este atestat la nici un alt popor. Toate aceste simboluri se contopesc în figura ilustrului arhitect, care este Meșterul Manole, devenit simbol central pentru constructorul de geniu.

Se știe că existența motivului cu substrat superstițios, de o incredibilă barbarie, al zidirii unei ființe umane în temelia unui edificiu, este atestată documentar pe tot globul și că acest motiv a generat variate legende, la cele mai diferite popoare ale lumii. Nicăieri însă el nu a fost sublimat cu atîta artă ca în zona sud-estului european, unde a dat naștere unor poeme populare de o rară frumusețe : la greci, aromâni, albanezi, bulgari, sîrbi, croați, români și unguri, care parcă au vrut să emuleze între ei prin această minunată creație folclorică. Fiecare din menționatele popoare este convins că balada sa e cea mai reușită dintre toate. Dacă s-ar lăsa la o parte orgoliul național și s-ar judeca în mod absolut nepărtinitor — făcîndu-se o comparație riguros obiectivă a tuturor variantelor etnice — ni se pare cu neputință să nu se recunoască de toată lumea că, la scara valorii estetice, varianta românească se situează pe treapta cea mai de sus. La nici un alt popor, balada nu prezintă o acțiune atît de complexă și totuși atît de unitară. La nici un altul, nu aflăm atîta profunzime de cugetare cu privire la problemele pe care și le pune poporul în legătură cu artistul de geniu și cu opera de artă. Nicăieri ca la români, atîta profunzime de sentimente, între care primează admirația pentru artist și compasiunea adîncă pentru soarta lui tragică. Pe de-altă parte, *din varianta*

nici unui alt popor nu răsare așa de proeminent, așa de tulburător simbolul arhitectului genial ca din varianta românească, și anume din cea a grupului dialectal daco-român.

Este adevărat, dintre toate variantele sud-est-europene, cea sîrbă despre zidirea cetății Scutari s-a bucurat de o deosebită prețuire — sub aspectul estetic — pe plan european. Nu altul decît însuși Goethe, care a cunoscut-o în traducerea lui Jacob Grimm din 1824, a calificat-o drept „unul din cele mai înduioșătoare cîntece ale tuturor popoarelor și ale tuturor vremurilor". Și desigur, ilustrul poet german nu s-a înșelat; această baladă, ca și cea românească este una din cele mai evoluate variante cu tema zidirii unei ființe umane în temelia unei clădiri. Totuși însă, ea iese din raza cercetării noastre, dat fiind că într-însa, marele meșter — constructorul Rade — e un personaj cu totul secundar. El este complet eclipsat de figurile ctitorilor: regele Vukasin, voievodul Uglješa și prințul Goiko. Rade este un simplu executant, căruia i se poruncește să clădească. Atît! Și nu soția lui este cea zidită în temelia cetății, ci soția lui Goiko, a celui mai tînăr dintre cei trei frați ctitori. Deci drama este aici circumscrisă în sfera destinului tragic al fratelui mezin — singurul care-și respectă jurămîntul — și mai ales al soției sale, care cade victima crudei tradiții zidărești. În această variantă, latura pur umană absoarbe toată atenția. Ea este nu numai coarda principală, ci unica, pe care cîntă balada, concentrînd asupra ei tot patosul.

Spre deosebire de balada sîrbă, în celelalte variante etnice din sud-estul Europei, de obicei în centrul acțiunii stă mereu marele meșter, ca și în varianta daco-română. Totuși, chiar și în cele mai bine conservate dintre baladele populare grecești și bulgare, centrul de greutate se situează tot numai pe latura umană a jertfirii soției, care nici nu e totdeauna cea a meșterului mare. Soarta artistului și vreo problemă în legătură cu misiunea lui nu sînt vizate în nici una din ele. Singură varianta daco-română este cea care le agită. De aceea, numai ea a reușit să scoată-n relief cu atîta claritate simbolul constructorului genial. Tocmai în aceasta constă superioritatea variantei românești — din punct de vedere al realizării poetice — față de toate celelalte variante etnice, inclusiv faimoasa baladă sîrbă din colecția

Karadžić. În acelaș timp însă, în balada populară românească aflăm de asemenea ilustrată latura umană, la un înalt nivel emotiv — nu mai prejos de cea sîrbă sau de cele grecești ori bulgare. Astfel, ea ne apare mai bogată în conținut decît toate. Iar caracterul ei distinctiv în comparație cu celelalte variante sud-est-europene stă în faptul că numai ea a izbutit să ne prezinte în lumină de simbol, ca nici o alta, figura marelui meșter, care trăiește exclusiv pentru triumful artei sale, jertfindu-i acesteia totul, deși profund îndurerat și cu o amară resemnare*.

Dar pentru a se ajunge la o recunoaștere unanimă pe plan internațional a superiorității baladei populare românești în ce privește valoarea ei artistică, este nevoie mai întîi ca ea să fie bine cunoscută peste hotare; căci astăzi ea este cunoscută foarte superficial sau chiar ignorată complet. Iar la începutul secolului al XIX-lea, cînd Goethe aprecia atît de elogios și de entuziast varianta sîrbă a lui Karadžić, el nu cunoștea varianta românească; dac-ar fi cunoscut-o, desigur nu s-ar fi entuziasmat mai puțin de ea. Nu avea însă de unde s-o cunoască! Pe atunci, nici noi românii nu ajunseserăm încă a o cunoaște... Spre a putea spera că măcar de-acum înainte va fi cunoscută și apoi recunoscută în sfîrșit și de străini, se cere neapărat ca această poemă populară să fie tradusă în limbi de largă circulație universală prin variantele ei cele mai reușite; în primul rînd, prin cea culeasă de G. Dem. Teodorescu din gura rapsodului Petrea Crețul Șolcan, apoi varianta Alecsandri și cea a lui Tudor Pamfile. Însă nu traduse fiecum și de fiecine! Ci de oameni cu talent poetic remarcabil și, în același timp, intim familiarizați cu folclorul românesc. De-abia atunci, vom putea intra în epoca unei aprecieri — pe plan universal — a poemei noastre populare despre zidirea mînăstirii de la Argeș. De-

* Este convingătoare ipoteza conform căreia balada românească despre meșterul Manole „se situează la treapta cea mai de sus", „pe scara valorii estetice". La baza demonstrației stă criteriul, estetic, esențial. Însă finalitatea argumentării rămîne oarecum suspendată. De reținut admirabila devoțiune a lui Petru Caraman față de folclorul românesc, cu rezultate științifice necunoscute încă în totalitate. Pledoaria pentru difuzarea baladei românești și peste hotare este binevenită, eforturile în această direcție fiind pînă azi destul de modeste.

abia atunci va apărea, în toată strălucirea lui, miraculosul simbol, ce se degajă din dramatica luptă, în care marele artist cade eroic chiar pe altarul artei, îndată după realizarea operei sale fără de moarte. Căci să luăm aminte: acest simbol folcloric al constructorului genial e comparabil numai cu *Luceafărul* lui Eminescu, care, în poezia noastră cultă, este simbolul omului de geniu. Face parte din aceeași nobilă familie. . .

§ 4. În epica populară în proză

a) În basme

Făt-Frumos, eroul favorit al basmelor daco-române — iar la grupul dialectal aromân, *Mușat-Ĝone* sau *Mușatlu-a-Mușatlor* — care e fără seamăn de chipeș, dar care în același timp se distinge și prin vitejie, așa cum îi stă bine unui bărbat, *este simbolul specific al frumuseții virile*.

Cînd un tînăr ne uimește prin talia lui zveltă și prin trăsăturile feței nespus de armonioase, exclamăm: acesta-i chiar Făt-Frumos!

La fel, eroina cea mai iubită a basmelor noastre, *Ileana Cosînzeana* — la aromâni, *Mușata-Loclui* sau *Mușata Mușatilor* — care e așa de frumoasă, încît îl întrece pînă și pe strălucitorul soare — de vreme ce „la soare te poți uita, dar la dînsa ba!" — *este simbolul clasic al supremei frumuseți feminine*. Cînd vrem să ne exprimăm admirația față de o fată excepțional de frumoasă, spunem: *aceasta-i Ileana Cosînzeana*! Sau: *e o adevărată Cosînzeană*!

Prin contrast cu acest personaj atît de luminos, *Mama-Pădurii* — personaj repugnant și înfricoșător, din basmele grupului dialectal daco-român — *o simbolizează pe femeia extrem de urîtă și de rea*.

Dintre eroii de basm ai dacoromânilor, un rol simbolic are și *Flămînzilă*. *Li se spune astfel celor foarte mîncăcioși, care nu se satură niciodată*!

Apoi, *Setilă* îl simbolizează pe cel mereu însetat. De obicei, *acest epitet-simbol este raportat ironic la persoane cu înclinări bahice*.

De asemenea, *pe cineva cu ochii neobișnuit de mari și cu privirea foarte ageră, căruia nu-i scapă nimic neobservat, îl calificăm cu numele personajului de basm Ochilă.*

Cît despre *numele faimosului Gerilă*, care tremură cu nouă cojoace pe el, *îl aplicăm adeseori unei persoane mereu înfrigurate, ce se tînguie neîncetat că nu mai poate de frig!*

În fine, tot un ecou al basmelor este și personajul *Stan-Pățitul*, devenit *simbol pentru omul care a pătimit multe în cursul vieții sale* și care are o bogată experiență. „*Ăsta e Stan-Pățitul!*", se spune frecvent în popor la adresa unor asemenea oameni.

Unele din aceste personaje-simboluri care caracterizează basmele românești sînt atestate și la alte popoare. Așa, de exemplu, în basmele cehe,* întîlnim de asemenea pe „Okatý" sau „Bystrozraky" care corespund lui *Ochilă* al nostru; apoi pe „„Břichaty" — adică Pîntecosul — care-i echivalentul lui *Flămînzilă* ... etc.

b) În snoave

Precum se știe eroul predilect al anecdotelor populare românești — al așa-ziselor snoave — este *Păcală*, cunoscut prin isprăvile sale comice, care întrețin veselia ruralilor noștri în special, în clipele lor de răgaz**. El ne apare cînd ca o personificare a istețimei deosebit de agere, cînd a naivității ingenue și chiar a prostiei, însă totdeauna reușind să iasă din încurcătură. Nu e de mirare deci că *personajul acesta atît de tipic, prin trăsăturile ilariante care-l caracterizează, a dobîndit funcție de simbol.* Astfel, numele *Păcală* este foarte adesea atribuit ca epitet oamenilor, cărora le place să se manifeste întocmai ca respectivul erou folcloric, punîndu-se în situații hazlii sau păcălind lumea adică urzind tot felul de feste ori de surprize grotești semenilor săi.

---

* Pe fișa anexată filei dactilografiate apare o indicație bibliografică sumară: „De adaos note cu trimiteri la: L. Șăineanu, *B.R.*, P. Papahagi, *B.A.*, Tille, *Basme cehe.*

** Notă la Păcală, pe o fișă-anexă: „După cîte se știe, Păcală, cînd comite vreo nerozie, nu trebuie interpretat ca un om de o fenomenală prostie, ci mai degrabă drept unul care o face pe prostul!"

Uneori, același rol simbolic îl joacă *Pepelea*, care — erou al snoavelor și el — se identifică de fapt, prin modul de a se comporta, cu Păcală.

§ 5. În basmele altor popoare

a) La cehi

Am văzut cum, la români, în datina nunții, se face uz de vorbirea simbolică în orații speciale, legate de un anumit moment ceremonial. De altfel, nunta e prilej pentru un asemenea mod de exprimare și la alte neamuri. Dar tot în strînsă relație cu nunta, ne întîmpină adeseori în basmele diferitor popoare graiul simbolic. Un astfel de exemplu ne oferă un basm ceh de la grupul dialectal moravian:

Pe cînd o prințesă își sărbătorea nunta pentru a doua oară, cu un mire nedorit — după ce primul ei mire, la care ținea mult, dispăruse fără urmă — iată că acesta apare pe neașteptate, arătîndu-se numai ei. Atunci, în culmea bucuriei, ea se duce în sala unde se aflau adunați la petrecere nuntașii și le spune: „Eu am avut o *cheie de aur*, dar am pierdut-o. Am dat apoi să-mi facă o *cheie de argint* și chiar cînd am primit-o, am găsit-o pe cea de aur. Dați-mi un sfat: pe care trebuie s-o lepăd?"

Atunci, însuși mirele, în auzul tuturora — fără să-i treacă prin minte c-o făcea în paguba lui — a sfătuit-o să renunțe la cheia de argint în favoarea celei de aur:

— „*Cheia de aur* este mai de preț și e anume făurită pentru *broască*; păstreaz-o dar pe aceea!"

În acea clipă, mireasa a ieșit și după ce l-a îmbrăcat pe iubitul ei în haine scumpe, s-a înfățișat împreună cu dînsul înaintea nuntașilor spunîndu-le: —„Aceasta-i *cheia mea de aur*, care m-a salvat de la chinuri; pe acesta l-am luat eu de bărbat ... Acum mi s-a întors, tocmai cînd am vrut să mă mărit după altul, care e această *cheie de argint*. Eu am crezut că nu se mai întoarce. Acum însă, cînd s-a întors, eu îmi păstrez *cheia mea de aur*, precum însăși *cheia de argint* a judecat." Apoi, a urmat la curtea împărătească o nuntă de pomină cu primul mire.

În cuvîntul miresei, adresat nuntașilor, remarcăm două părți foarte distincte :

a. partea I, care este alegoria pură, servindu-se de simboluri în mod exclusiv : cheia de aur, cheia de argint și brosca ;

b. partea a II-a, care e pronunțată de mireasă cînd vine cu mirele iubit în fața oapspeților și care apare ca o tălmăcire a părții I. În adevăr, ea este cea care ne dezvăluie ce reprezintă fiecare din cele trei simboluri și anume că broasca —adică încuietoarea—e mireasa, că cheia de aur este mirele cel dintîi, iar cheia de argint al doilea mire.

De fapt, acest mod de a vorbi prezintă schema unei comparații de tipul clasic, în care cei doi termeni apar separați tranșat : primul și totodată cel mai important este termenul figurat, alcătuit din simboluri ; iar al doilea, cel propriu. Cu singura deosebire că aceasta este o comparație mult mai complexă. De unde, se vede clar că, la baza oricărei comparații, stă imaginea-simbol și că cu cît aceasta este mai evocativă, cu atît mai reușită e și comparația.

Motivul alegoric de mai sus figurează și în alt basm moravian, care însă are o temă cu totul diferită de cea a basmului precedent. Aici, eroina, tot o prințesă, pe care un tînăr o scăpase din ghiarele zmeilor, e constrînsă să se mărite cu cel ce voise să-l ucidă pe eroul salvator, iubitul ei. Cînd acesta vine pe neașteptate, chiar în ziua nunții, mireasa le vorbește la fel nuntașilor : —„Eu am avut o cheie de aur la o broască de aur ; dar am pierdut această cheie și am dat să mi se facă în locul ei o cheie de argint.
Cînd însă am avut-o pe asta, am găsit cheia de aur . . . etc."

Întrebîndu-i pe nuntași, pe care din cele două chei s-o păstreze, toți au răspuns că numai cheia de aur se cuvine s-o păstreze. Atunci, eroina—aducîndu-l pe iubitul ei—le spune : —„Iată, prea cinstiți boieri, acest domn este cheia cea de aur, adică adevăratul meu eliberator . . . pe acesta dar am să mi-l iau eu de bărbat." Mirele-impostor fu dat îndată pe mîna gîdelui ; iar nunta continuă în chip strălucit cu dreptul mire.

b) **La slovaci**

Motivul alegoric anterior discutat se întîlnește și în finalul unui basm slovac, cunoscut sub titlul de *Hadogaspar*.

după numele eroului principal*. Acest motiv însă apare aici sub o formă întrucîtva deosebită, dat fiind că rolurile personajelor sînt răsturnate: cel ce se slujeşte de graiul alegoric este mirele, iar nu mireasa. Iată locul care ne interesează din menţionatul basm:

Un tînăr prinţ, care se-nsurase a doua oară — după despărţirea în împrejurări dramatice de prima lui soţie — o întîlneşte iarăşi pe aceasta, venită în căutarea lui de departe, înfruntînd mari primejdii . . .

Şi fiindcă încă o iubea, ba cu atît mai mult cu cît îi născuse şi un fecior de o rară frumuseţe, el doreşte ardent s-o părăsească pe a doua soţie şi să se-ntoarcă la cea dintîi. Dar pentru a-şi atinge acest scop, eroul avea neapărată nevoie de consimţămîntul societăţii unde trăia. Atunci, el a dat un banchet somptuos, la care i-a poftit pe boierii cei mai de frunte ai ţării şi la sfîrşit le-a propus spre dezlegare — ca pe o grea enigmă — impasul în care se afla el: —„Am avut un dulap. la care se potrivea bine o cheie; dar am pierdut-o. Era însă nevoie să umblu la dulap; de aceea a trebuit să comand o altă cheie. Între timp, după 7 ani, s-a găsit *cheia cea veche*, care fusese pierdută.

Atunci, domnilor, îmi este oare îngăduit mie să mă lepăd de *cea nouă* şi să folosesc şi acum în locul ei *cheia veche*, care mi-i mai dragă?"

—„Da desigur! pentru ce nu? — i-au răspuns cu glasuri răsunătoare toţi oaspeţii.

Îndată ce a auzit răspunsul marilor boieri, prinţul a trecut la clarificarea celor spuse cu o clipă mai înainte: —„Ei, aflaţi dar, că eu am avut o soţie, care mi-a fost mai dragă şi care a apărut acum. Ea m-a şi eliberat pe mine de o vrajă. Astfel, eu o recunosc ca dreaptă soţie pe prima; iar pe cea de a doua, trebuie s-o părăsesc."

Toată boierimea adunată la ospăţ dîndu-i dreptate, prinţul — nestînjenit de nimeni — şi-a reluat-o pe soţia cea dintîi şi au trăit fericiţi.

Aşadar, eroul citatului basm le-a vorbit şi el nobililor ţării tot în pilde. El le-a spus mai întîi povestea vieţii sale în forma învăluită a alegoriei, servindu-se de simboluri. Aces-

---

* Aici apare altă fişă-anexă, cu o indicaţie laconică: „De adaos la note: bibliografia!". Nu am identificat-o.

tea sînt *cheia cea veche* și *cheia cea nouă*, prima reprezentînd-o pe soția dintîi, iar ultima pe cea de-a doua. Eroul a avut însă grijă ca, înainte de a dezvălui adunării sensul simbolurilor, să le ceară aprobarea dorită, pe care oaspeții n-au întîrziat de a i-o da în unanimitate. De-abia după aceea, el a ridicat vălul alegoriei de pe simboluri.

Prin urmare, în afara de inversarea rolurilor personajelor, motivul în chestiune, din citatul basm slovac, este același ca și în basmele cehe pe care le-am examinat anterior.

c) La rancezi

Motivul, pe care l-am relatat la cehii moraviani și la slovaci, îl găsim și la francezi și anume într-un basm normand, tot în partea sa finală.

Un prinț, care se afla sub vraja unei zîne răufăcătoare, ziua arăta urît de tot ; numai în timpul nopții, își recăpăta adevăratul său chip de Făt-Frumos. În noaptea nunții, pe cînd el dormea adînc, mireasa are curiozitatea să-l privească în admirație la lumina unei făclii. Dar o picătură de ceară fierbinte căzîndu-i pe obraz, l-a trezit. Fapta nesăbuită a miresei i-a prelungit vraja. Profund tulburat, eroul fuge în lume departe de tot. Tînăra lui soție pleacă în căutarea lui și după ani de pribegie grea, îl află ; însă tocmai atunci el își sărbătorea nunta cu o alta. Prințul cum o vede, i s-aprinde-n suflet din nou dragostea de mai înainte și se hotărăște să se-ntoarcă la dînsa. El merge în mijlocul nuntașilor și le spune următoarele : —„Domnilor și doamnelor, mi se-ntîmplă azi ceva nespus de ciudat. Îmi făcusem pe vremuri o *cheie* pentru biroul meu ; apoi însă am pierdut-o. Cum aveam mare nevoie să-mi deschid biroul, mi-am comandat o *cheie* nouă. Dar iată că eu am găsit-o pe *cea veche* chiar acum, înainte de a mă fi servit de cealaltă. Pe care e mai bine s-o păstrez ? pe *cea veche* sau pe *cea nouă* ? Nu-i așa că pe cea veche, de care m-am folosit și pe care o cunosc bine ? Dumneavoastră nu sînteți de aceeași părere ?“

—„Da desigur ! i s-a răspuns.

„E mai bine s-o păstrezi pe *cea veche* cu care te-ai obișnuit să te servești și care se potrivește mai bine la broască.“ Aceasta e partea pur alegorică, după care urmează cea a

tîlcuirii simbolurilor. În adevăr, îndată ce a aflat părerea nuntașilor, prințul le destăinuiește misterul cheii, identificînd-o pe aceasta cu tînăra slujnică de la bucătăria palatului: —„Am să urmez sfatul dumneavoastră. Iată *cheia mea cea veche*, pe care o pierdusem", zise el, arătînd-o pe tînăra ajutoare a bucătăresei. „Am regăsit-o și o reiau, după sfatul pe care mi l-ați dat."

Motivul din basmul francez prezintă un aspect identic cu cel al basmului slovac din paragraful precedent.

Care dintre cele două forme ale acestui motiv alegoric este cea primordială? După părerea noastră, arhetipul se ascunde în variante de tipul celor culese de la cehii moravieni, în care mireasa este aceea care face uz de vorbirea simbolică. Nu e locul aici să expunem argumentele noastre în sprijinul acestei opinii. Forma slovacă și franceză — cu utilizarea graiului simbolic de către mire — noi o considerăm deci derivată din prima.

Ceea ce constatăm din examenul basmelor relatate, la cele trei popoare — cehi, slovaci și francezi — e că motivul pe care am căutat să-l punem în lumină, este călător. El nu e specific unui anumit basm cu o anumită temă; ci se poate adapta la orice teme, acolo unde-și află un loc potrivit în legătură cu nunta.

§ 6. În proverbele și zicătorile românilor

Nicăieri însă, pe terenul folcloric, nu s-a repercutat mai din belșug și mai variat uzul simbolurilor ca în domeniul paremiologic, unde în proverbe — în special în cele cu caracter arhaic și de largă circulație — sau în zicători, întîlnim diferite ființe, animale sau umane, precum și plante ori chiar elemente neînsuflețite din natură, avînd accepțiune simbolică, întrucît ele ilustrează în chip figurat, adesea cu o uimitoare putere de sugestie, trăsături tipice de ordin psihic aplicabile anumitor categorii de oameni.

Așa, de ex., în proverbul-maximă: „*La pomul lăudat, să nu te duci cu sacul!*", pomul lăudat e simbolul individului, care face mult zgomot în jurul persoanei sale — fie prin el însuși, fie prin alții care-l supraestimează — însă care, jude-

cat obiectiv după fapte, se dovedește a fi de o valoare cu mult mai neînsemnată decît îl recomandă vîlva.

Un proverb analog ca semnificație, însă avînd cu totul alte simboluri — nu mai puțin sugestive — și o altă structură stilistică, este următorul: *„Butea seacă sună mai tare decît cea plină.“* Acesta prezintă și el forma unei antiteze, dar de altă natură. Termenii săi contrastanți sînt redați sub aspectul a două feluri de buți: cea goală și gălăgioasă, reprezentîndu-i pe oamenii fără fond, însă grozav de lăudăroși; iar cea plină, pe oamenii valoroși și modești.

Sau, alt proverb: *„Vrabia mălai visează!“*

Aici, vrabia e simbolul celor obsedați de interesul lor cel mai presant din care și-au făcut un ideal, avînd mereu iluzia că sînt pe punctul de a-l atinge, în timp ce realitatea le e contrară. Mălaiul simbolizează acelaşi ideal, care — firește — variază la infinit, după individ și împrejurări.

O variantă mai complexă a acestui proverb sună: *„Flămîndul codri visează și vrabia mei!“* De fapt, aici avem a face cu o dublare a simbolurilor cu aceeași semnificație, căci *„flămîndul“* e un alt simbol, echivalent cu vrabia; pe cînd *„codrii“* — adică codrii de pîine sau de alte bunătăți gastronomice — sînt echivalentul meiului ori mălaiului.

Sau:

„Cînd pisica nu-i acasă,
Șoarecii joacă pe masă!“

În acest proverb, remarcăm trei simboluri distincte: *pisica*, reprezentînd stăpînul — adică personajul cu suprema autoritate într-o familie sau într-o țară; *șoarecii* îi simbolizează pe slugi ori pe dușmani, care pricinuiesc fără jenă felurite pagube sau năpăști; *iar masa* reprezintă locul cel mai de cinste al casei, avînd un caracter sacral. Cînd stăpînul lipsește de-acasă, elementele vrăjmășești — ne mai temîndu-se de nimic — jubilează. Ba încă în așa chip, încît se urcă chiar și pe masă, ceea ce înseamnă de-a dreptul profanare!

Forma euritmică perfectă — prevăzută și cu rimă — a acestui proverb e o dovadă grăitoare, pe de-o parte despre preferința deosebită a poporului pentru el; iar pe de-alta, despre îndelungata lui circulație, adică despre vechimea sa.

Sau, un alt proverb: *„Apa trece, pietrele rămîn"*, unde sînt puse în contrast două simboluri: cel *al efemerului*, care e *apa* și cel *al durabilului*, dacă nu chiar al eternului, care sînt *pietrele*.

Sau: *„Mița blîndă zgîrîie rău"*, unde *mița blîndă* e simbolul clasic al ipocriziei umane, care ascunde cele mai grave primejdii sub aparențele prieteniei afectuoase ori a amabilității. Despre un om, care flatează pe alții cu gînduri perverse, se spune curent: *„Asta-i miță blîndă !"*

Sau: *„Vorbească și nea Ion, că și el îi om !"* Aici, *„nea Ion"* îl simbolizează ironic pe omul din popor, pe plebeian.

Sau proverbul: *„Chelului, tichie de mărgăritar îi trebuiește !"* exprimă o caustică satiră la adresa oamenilor, care nu au nicidecum simțul măsurii și al decenței, atribuindu-și lucruri sau fapte ce sînt cu mult mai presus de mizera lor situație. Pe unii ca aceștia îi simbolizează *„chelul"*. *„Tichia de mărgăritar"* este de asemenea un simbol, care tocmai ilustrează figurativ acele elemente strălucite atît de nepotrivite pentru capul unui *chel*.

Sau:

„La plăcinte,
înainte !
La război,
înapoi !"

Citatul proverb, profund satiric și el, conține două simboluri antitetice: pe de-o parte, *plăcintele*, adică tot ce reprezintă plăcere, bucurie, huzur . . .; iar pe de-alta, războiul, adică întreprinderi anevoie de săvîrșit, întrucît cer eforturi mari sau, foarte adesea, sacrificiul vieții.

Este expresia unei atitudini deprimante și chiar pesimiste: înțelepciunea populară constată cu amară ironie, dar nu mai puțin și cu o scînteie de umor — sugerat de simbolul, admirabil ales, „plăcinte" — că de cele mai multe ori, nu te poți bizui pe oameni, cînd e vorba de încercări dure, care comportă trudă, precum și pericole serioase și care cer devotament ori chiar spirit de jertfă.

Sau, alt proverb: *„Lupul păru-și schimbă; dar năravul, ba !"* Aici, *lupul* îi simbolizează pe oamenii dominați de anumite vicii incurabile — în special de instinctul lăcomiei

și al rapacității — de care nu se pot lepăda cu nici-un chip, în ciuda eforturilor ce fac pentru a și le ascunde.

Sau: *Corb la corb nu-și scoate ochii!*" Aici, *corbii* sînt simbolul oamenilor fără scrupule, care fraternizează între ei, spre a face rău altora sau chiar unei întregi colectivități. Respectivul proverb îi vizează de obicei pe înalții dregători din administrația țării, care — la gravele infracțiuni, dovedite, ale vreunuia dintre ei — se arată foarte îngăduitori, căutînd pe toate căile să-l scoată inocent.

Sau: „*Buturuga mică răstoarnă carul mare.*" În acest proverb, *buturuga* e simbolul unei cauze cu totul neînsemnate, care — dacă nu-i înlăturată la timp din cale — poate provoca efecte catastrofale. „*Carul mare*", prin contrast cu „*buturuga mică*" reprezintă simbolic anumite importante lucrări sau afaceri grav primejduite de o banală neglijență.

Sau: „*Unde găina cîntă, cucoșul tace!*" În citatul proverb, marcat de o înveninată ironie, *găina* cîntătoare — care l-a deposedat pe *cucoș* de atributul său specific, moștenit de la natură — este simbolul soției ultra-voluntare; iar *cucoșul*, al bărbatului lipsit de orice autoritate în cadrul familiei. Astfel, ni se ilustrează situația anormală dintr-o gospodărie, unde cea care stă la cîrmă este soția, în timp ce bărbatul ascultă foarte supus poruncile ei.

Sau: „*La mîncare, lup; dar la treabă, vulpe!*" Aici, *lupul* e simbolul lăcomiei hulpave, pe cînd *vulpea* reprezintă *viclenia*. Ambele simboluri însă se raportă la una și aceeași persoană, care pe cît este de lacomă la mîncare, pe atîta e de leneșă la lucru, de la care caută să se sustragă totdeauna cu iscusită abilitate.

Sau: „*Bate șeaua, să priceapă iapa!*" ori varianta:

„*Bate samarul,*
Ca să priceapă măgarul!"

În ambele aceste proverbe, este exprimată *alegoria aluziei*. Ea este alcătuită din două simboluri foarte distincte:

1. baterea șelei sau a samarului, acțiune care reprezintă aluzia propriu-zisă — adică o anumită idee spusă pe ocolite;

2. iapa sau măgarul, care o simbolizează pe persoana conlocutoare.

Sau: „*Țara piere și baba se piaptănă!*"

În acest proverb, care prezintă forma unei foarte elocvente antiteze, remarcăm două simboluri, exprimate ambele prin fapte:

1. *pieirea țării*, reprezentînd o primejdie catastrofală, care amenință o întreagă colectivitate;

2. *baba care se piaptănă*, simbolizînd un maximum de inconștiență, al anumitor oameni, în momente extrem de grave, cînd se cere urgent participarea tuturora la înlăturarea iminentului pericol.

Simbolul redat prin imaginea sarcastică — scînteietoare de umor — a babei care se piaptănă, constituie o nespus de fericită alegere în citatul proverb. El ironizează totodată frivolitatea feminină, capabilă să ignoreze adesea cele mai imperioase datorii de dragul eleganței și al cochetăriei.

Dar nu puține ecouri simbolice aflăm și în locuțiunile așa-numite, la români, *zicători* sau *zicale*. Astfel, chiar cele două simboluri din precedentul proverb circulă pretutindeni — nu numai în lumea noastră rustică, ci și la citadini — de asemenea sub formă de zicători. În adevăr, se spune curent: *„a avea o foame de lup!“* sau: *„a fi flămînd ca un lup!“*

În citatele locuțiuni, *lupul* este simbolul veșnicului înfometat. Apoi, auzim foarte frecvent dictonul: *„a fi vulpoi“* sau: *„a fi vulpe!“*, unde *vulpea* este simbolul clasic al șireteniei și al vicleșugului.

Dar să cităm și alte zicători, cu o structură mai complexă, de ex.: *„a sări din lac în puț!“* Acest dicton ne oferă două simboluri, pentru a marca trecerea bruscă a cuiva de la bine la rău, deși menținîndu-se — după cît se pare — pe linia aceleiași activități.

O altă zicătoare, avînd un sens echivalent cu al celei precedente, este următoarea: *„a merge de la moară la rîșniță!“*, unde *moara* și *rîșnița* sînt simboluri contrastante ca proporție și care, juxtapuse, de asemenea dau expresie căderii cuiva dintr-o situație foarte bună în alta foarte rea din sfera acelorași preocupări.

Sau, zicala: *„S-a suit scroafa-n copac!“* simbolizează parvenitismul de gradul superlativ al unor indivizi de vulgară extracție, care — din înaltele locuri nemeritate, unde

s-au înscăunat, pe căi inavuabile — etalează un orgoliu de o hiperbolică aroganță.

E în adevăr uimitor cum geniul popular a reușit să exprime atît de lapidar această teribilă satiră, care în același timp scînteiază de spirit, incluzînd-o într-o locuțiune alcătuită numai din trei cuvinte ! Cele două simboluri — *scroafa*, adică parvenitul și *copacul*, adică postul important pe care l-a ocupat — ne sînt înfățișate alegoric într-un tablou de un grotesc irezistibil.

În fine, mai prezentăm zicătoarea : *„a ajunge la sapă de lemn !"*, care dă expresie extremei sărăcii sau mizerii — a unei familii ori a unei clase sociale sau chiar a unui întreg popor — folosindu-se ca simbol acea unealtă agricolă arhiprimitivă.

§ 7. Asupra originii proverbelor și despre simbolismul lor

a) Considerații referitoare la originea cultă a unor proverbe

În ce privește originea proverbelor și dictoanelor — a celor simbolice, ca și a celor ce nu au o asemenea semnificație — nu poate fi îndoială că, în cea mai mare parte, este pur folclorică, adică sînt creații anonime ale înțelepciunii și spiritului de observație al poporului. Unele din ele însă au în mod sigur proveniență cultă ; dar pe acestea ne e foarte greu să le identificăm, fiindcă ele, îndată ce au intrat în circuitul oral al maselor, s-au adaptat așa de bine stilului popular, încît au devenit bun folcloric în toată puterea cuvîntului. Numai rar ni se oferă prilejul să izbutim a afla adevărata lor obîrșie cultă și anume atunci cînd le întîlnim corespondente în izvoare scrise. Unul din acestea este, de ex., proverbul cu sens simbolic : *„A arunca mărgăritarele la porci,"* adică a adresa cuvinte înțelepte, într-un grai ales, unor ignoranți, care nu-s în stare să le priceapă. E proverbul pe care — precum am menționat deja aiurea — l-a utilizat Cantemir în „Istoria ieroglifică". [111]

De asemenea Eminescu a avut intenția să-l folosească în *Scrisoarea I*, căci într-una din însemnările de „brouillon",

pe care poetul le pregătise pentru această poemă, figurează următoarele versuri:

„. . . La ce să dai hîrtia cu şiruri numărate
Pe-a caracudei labe păroase, nespălate
Şi pierzi a ta vieaţă şi creerul îl storci,
Zvîrlind mărgăritare în troaca unor porci ?" [112]

La origine, proverbul în chestiune n-a avut nicidecum funcţie paremiologică; ci este un sfat sau o învăţătură exprimată figurat, pe care evanghelistul Matei o atribuie lui Crist, pe cînd vorbea mulţimii, în predica sa de pe munte. În gura divinului învăţător, el suna astfel: „Nu daţi cele sfinte la cîini, nici *nu aruncaţi mărgăritarele la porci*, ca nu cumva să le calce în picioare şi întorcîndu-se să vă sfîşie!" [113] Din acest întreg verset, s-a detaşat fragmentar numai partea figurată, cu mărgăritarele şi porcii: *„Nu aruncaţi mărgăritarele la porci!"* sau, şi mai pe scurt: *„Mărgăritarele, la porci!"*

În lumea cultă, sfatul lui Isus — devenit proverb — este citat de obicei în latineşte: *„Margaritas ante porcos!"*, ceea ce ar părea o dovadă că el s-a răspîndit mai întîi în Occident, din sursă catolică.[114]

Asemenea posibilităţi de a ni se dezvălui provenienţa cultă a unora din proverbe, constituiesc însă mai degrabă excepţii, dacă ţinem seama şi de situaţiile complicate, cînd corespondenţele din izvoarele scrise nu reprezintă totdeauna dovezi peremptorii despre originea cultă a respectivelor proverbe, întrucît nu sînt puţine cazurile, cînd factorii culţi sînt cei ce-au împrumutat de la popor proverbul, pe care l-au inserat în opera lor, iar nu invers.

b) Consideraţii referitoare la simbolismul proverbelor

Cea mai de seamă calitate — poetică prin excelenţă — a proverbelor şi a altor locuţiuni paremiologice constă în accepţiunea de simboluri a foarte multora din ele. După noi, aici rezidă tot ce-i mai artistic, tot ceea ce-i sclipire a expresiei figurate de înalt nivel. Cu deosebire datorită caracterului de simbol, proverbul — în pofida funcţiei sale pregnant didactice şi a aspectului său nu odată eminamente raţionalist — este totuşi un produs al artei poetice, circumscriindu-se sferei creaţiilor literare, iar uneori ţinînd de-a

dreptul de poezia propriu-zisă, dat fiind că îmbracă chiar și straiul versului, care ne surprinde adesea prin perfecțiunea formei sale. Unele din proverbe sînt adevărate cristale de cugetare simbolică, în care s-a concentrat — în urma unui proces de maximă sintetizare — experiența omenirii din cele mai diferite părți ale planetei noastre. Grație mai ales simbolismului lor — acestui limbaj universal, care încîntă totodată — ele au reușit să-și asigure o circulație largă, pe regiuni foarte întinse, nesocotind granițe politice sau granițe etnografice sau de limbă. Sensul lor simbolic este cheia miraculoasă, care se potrivește la toate porțile și la toate încuietorile lor, prin ceea ce are el general și tipizant. Datorită acestei virtuți, anumite proverbe au izbutit să pătrundă adînc atît în spațiu, cît și în timp. În adevăr, unele din ele au cucerit zone imense, care depășesc foarte adesea limitele continentului nostru, nemaiștiindu-se de unde au pornit întîi, adică unde este locul lor de naștere ... Iar pe de altă parte, un număr însemnat din aceste lapidare creații folclorice au o vechime nu numai multiseculară, ci chiar multimilenară. Fenomenul acestei impresionante longevități nu-și poate afla explicație decît în faptul că ele au fost îndelung verificate ca juste și mereu actuale de serii de generații ale aceluiași popor și uneori de generațiile a serii de popoare peste veacuri și milenii.

NOTE

1. Eminescu, *Opere VI — Literatura populară* (ed. Perpessicius) pp. 302—303 vv. 1—62.

2. Eminescu, *Opere VI — Lit. pop.* (ed. Perp.), p. 303 vv. 63—70.

3. *Ibidem*, p. 304 vv. 78—83.

4. *Ibid.*, p. 304 vv. 109—116.

5. G. Dem. Teodorescu, *Poezii pop. rom.*, p. 175 vv. 125—128. Această orație, care e foarte asemănătoare cu citata variantă din colecția lui Eminescu, a fost publicată întîia oară la Brașov și apoi reprodusă de I. C. Fundescu în volumul său de basme. E ceea ce ne determină să presupunem că varianta Eminescu a fost culeasă de poet tot de pe undeva din sudul Transilvaniei, deși, simplul fapt al apariției la Brașov a conăcăriei retipărite de Fundescu nu ar fi convingător în mod necesar asupra originii sale transilvane. Un indiciu mai sigur al acestei origini îl constituie conăcăria culeasă din satul Reteag de către cunoscutul folclorist ardelean Pop-Reteganul (cf.

ms-ul 4541 — B.A.R. msse române : Ion Pop-Reteganul XVIII, *Proză II* — NUNTA, fila 60 sqq.) În adevăr, această variantă prezintă de asemenea multe elemente comune cu varianta Eminescu.

6. Eminescu, *Opere VI — Lit. pop.* (ed. Perp.), p. 303 v. 63. Alecsandri, *PPR* (ed. Vrabie), p. 314 v. 29 ; G. Dem. Teodorescu, *PPR*, p. 170 vv. 87, 95 (jud. Ialomița) ; *Ibidem*, p. 174 v. 69 (jud. Brașov?) ; *Ibid.*, p. 177 v. 63 (Transilvania) ; Elena Sevastos, *Nunta*, p. 99 v. 21 (f. jud. R. — Sărat) ; *Ibidem*, p. 102 v. 23 ((jud. Neamț) : *Ibid.*, p. 105 v. 51 (jud. Putna) ; *Ibid.*, p. 107 v. 25 (jud. Suceava) ; *Ibid.*, p. 110 v. 46 (jud. Neamț) ; Anton Pann — orație din f. jud. R. — Sărat : ap. El. Sevastos, *Nunta*, p. 375 vv. 77, 83 ; El. Sevastos, *Nunta*, p. 373 v. 40 (f. loc) ; S. Fl. Marian, *Nunta*, pp. 109—110 vv. 49, 65, 96, 101, 106 (Bucovina) ; *Ibidem*, p. 170 v. 58 (Bucovina) ; *Ibid.*, p. 467 vv. 82, 87, 92, 100 (Bucovina) ; *Ibid.*, p. 473 v. 45 (Moldova) ; *Ibid.*, p. 475 v. 87 (Muntenia) ; *Ibid.*, p. 481 v. 58 (Transilv.) ; *Ibid.*, p. 807 v. 33 (jud. Bacău) ; Gr. Crețu, *Folclor din Oltenia și Muntenia* — FOM V, p. 117 v. 38 (jud. Argeș) ; *Ibidem*, p. 125 vv. 78,86 (jud. Argeș) ; *Ibid.*, p. 130 v. 24 (f. loc) ; I. G. Sbiera, *Povești și poezii pop. rom.*, p. 464 v. 43 ; I Ilieșiu, *Poezii și basme pop. din Munții Rodnei — FTr. III*, p. 260 v. 397 ; *Nunta la Români* — Antologie (ed. I. Moanță), pp. 162—163 vv. 78, 86 (Oltenia) ; *Ibidem*, p. 173 vv. 144, 151 (Transilv.) ; *Ibid.*, p. 191 vv. 115. 123 (Oltenia) ; *Ibid.*, p. 44 v. 43 (Banat) ; V. Cărăbiș, *Nunta și furca*, p. 38 v. 54. (Oltenia).

7. Eminescu, *Opere VI — Lit.* pop. (ed. Perp.), p. 303 v. 65 ; G. Dem. Teodorescu *PPR*, p. 170 v. 89 (jud. Ialom.) ; *Nunta* — Antologie (ed. Moanță) p. 162 v. 80 (Oltenia) ; *Ibidem*, p. 191 v. 117 (Oltenia) ; Gr. Crețu, *Folclor din Muntenia și Oltenia — FOM* V, p. 125 v. 78 (jud. Argeș).

8. Alecsandri, *PPR* (ed. Vrabie), p. 314 v. 55 ; Frîncu-Candrea, *Moții* — ap. *Nunta* — Antologie (ed. Moanță), p. 175 vv. 188, 194, 218 ; Fira, *Nunta în Vîlcea* — ap. *Nunta* (Antologie, ed. Moanță), pp. 45—46 vv. 19, 45 ; Pop-Reteganul, *Starostele* — ap. *Nunta* (Antologie, ed. Moanță), p. 41 v. 3 ; Fira, *Nunta în Vîlcea* — ap. *Nunta* (Antologie, ed. Moanță), p. 45 v. 19; Fira, *Ibidem*, p. 187 vv. 12, 16 : orația începe cu un dialog între colăcerul mirelui și tatăl miresei :

— „Oameni buni, ce căutați. . .?"
— „Noi căutăm o-*mpărăteasă*,
O mireasă aleasă,
Care s-a adăpostit în casa dumneavoastră."
— „Nu-i aci mireasa,
Nici *împărăteasa*. . ."

Pop-Reteganul, *Starostele* — ap. *Nunta* (Antologie, ed. Moanță), pp. 154—157 vv. 437, 446, 452, 460, 506, 513, 521.

Cel mai des întîlnim simbolul „împărăteasă" pentru mireasă în orațiile de nuntă spuse la schimbul de daruri și anume atunci mai ales cînd sînt oferite mirelui darurile miresei :

„. . . Dar a noastră-*mpărăteasă*,
Tînără și curajoasă. . ."

(Cf. S. Fl. Marian, *Nunta*, p. 831 vv. 28—29 : din Bucovina.) Sau, după o altă variantă, tot bucovineană :

„. . . Iar a noastră-*mpărăteasă*,
Tînără și mult frumoasă,. . .
Marfă a cumpărat,
Corăbii a-ncărcat. . ." — Marian, *Ibid.*, p. 834 v.

37 sqq. Gr. Crețu, *Folclor din Muntenia și Oltenia— FOM* V, p. 131 v. 1.

În mod excepțional, mireasa ne este înfățișată și ca regină, într-o orație din Transilvania:

„. . . Zărirăm o zînă,
Unii ziceau că-i o *regină*. . ."

(Cf. I. Ilieșiu, *Poezii și basme pop. din M-ții Rodnei — FTr.* III, p. 260 vv. 397—398).

Dar tot în acelaș ciclu de orații, mireasa este numită: *„împărăteasa cea mare"* — *Ibidem, FTr. III*, p. 255 v. 273.

9. Eminescu, *Opere VI — Literatura populară* (ed. Perpessicius), p. 303 v. 69. S. Fl. Marian, *Nunta*, p. 454 v. 94 (f. loc); *Ibidem*, p. 468 vv. 107, 117, 141, 161 (Bucovina); Elena Sevastos, *Nunta*, p. 102 v. 26 (jud. Neamț); *Ibidem*, p. 110 vv. 38, 39 (jud. Neamț); *Ibid.*, p. 121 vv. 23, 24; (jud. Botoșani); I. Ilieșiu, *Poezii și basme pop. din M-ții Rodnei—FTr. III*, p. 247 vv. 24, 34; Pop-Reteganul, *Starostele sau datini de la nunțile Românilor ardeleni* — ap. *Nunta* (Antologie, ed. Moanță). p. 144 v. 93; V. Cărăbiș, *Nunta și furca*, p. 38 v. 59.

10. G. Dem. Teodorescu, *PPR*, p. 180 vv. 12, 21; Pop-Reteganul, *Starostele sau datini de la nunțile Românilor ardeleni* — ap. *Nunta la Români* (Antologie, ed. Moanță), p. 153 vv. 403, 410; *Ibidem*, p. 157 vv. 514, 522.

11. I. G. Sbiera, *Povești și poezii populare rom.*, p. p. 465 vv. 93 sqq. Cf. și Alecsandri, *PPR* (ed. Vrabie), p. 314 vv. 48 sqq.:

„. . .Ș-am mai văzut o floricea
Mai mîndră decît o stea,
Care-n flori (sic) înflorește,
Dar de rodit, nu rodește. . ."

(Nu poate fi îndoială că forma justă a versului penultim, dintre cele citate, este:

Care de-nflorit, înflorește.)

Cf. apoi: Eminescu, *Opere VI — Lit. pop.* (ed. Perp.), p. 304 vv. 79, 94, 109, 112; T. Burada, *O călătorie în satele moldovenești din gub. Cherson* — Conv. Lit. XVII, p. 290 v. 14; G. Dem. Teodorescu, *PPR*, p. 164 v. 69; *Ibidem*. p. 170 vv. 103, 104 (jud. Ialomița); *Ibid.*, p. 174 v. 87 (Transilvania); El. Sevastos, *Nunta*, p. 95—96 vv. 27, 44 (Transilv.); *Ibid.*, p. 100 v. 48 (f. jud. R.-Sărat); *Ib.*, p. 103 v. 54 (jud. Neamț); *Ib.*, p. 105 vv. 55, 60 (jud. Vrancea); *Ib.*, 107 v. 27 (jud. Suceava); *Ib.*, p. 110 vv. 57, 64 (jud. Neamț); *Ib.*, p. 114 v. 14 (jud. Galați); *Ib.*, p. 117 v. 48 (jud. Neamț); *Ib.*, p. 118—119 vv. 22, 42, 44, 46 (jud. Iași); *Ib.*, p. 121—122 vv. 40, 44 (jud. Botoșani); *Ib.*, p. 123 v. 48 (jud. Botoș.); Anton Pann — ap. El. Sevastos, *Nunta*, p. 374 vv. 90, 98, 113, 132 (f. jud. R.-Sărat); S. Fl. Marian, *Nunta*, p. 107—108 vv. 20, 22, 63, 80, 96, 98, 107 (Bucovina); *Ibidem*, p. 170 vv. 62, 73, 79 (Bucovina); *Ibid.* p. 458 v. 102 (Bucovina); *Ib.*, p. 462 v. 30 (Bucovina); *Ib.*, p. 467 v. 101 (Bucovina); *Ib.*, p. 473 v. 48 (Moldova); *Ib.*, p. 475—476 vv. 89, 103, 111, 147, 169 (Muntenia); *Ib.*, p. p. 482 v. 15 (Transilv.); *Ib.*,,,, p. 807 v. 39 (jud. Bacău); *Ib.*, p. 842 v. 36 (Bucovina); I. G. Sbiera, *Povești și poezii pop. rom.*, pp. 463—465 vv. 32, 61, 99, 101 (Bucovina); Gr. Crețu, *Folclor din Oltenia și Muntenia— FOM* V, pp. 117—119, nr. 43 vv. 53, 79, 82; *Ibid.*, pp. 125—126, nr. 44 vv. 94, 102, 137, 157; *Ibid.*, p. 130, nr. 45 v. 46; I. Ilieșiu, *Poezii și basme pop. din M-ții Rodnei — FTr. III*, p. 252, nr. 521 vv. 172, 186; *Ibidem*, pp. 290—291 vv. 102, 113; N. I. Dumitrașcu, *Orații* — ap. *Nunta* (Antologie, ed. Moanță)

p. 51 v. 13; M. Pompiliu, *Starostii* — ap. *Nunta* (Antologie, ed. Moanță), p. 57—58 vv. 129. 141 (Bihor); *Orații*... Sibiu 1867 — ap. *Nunta* (Ant. Moanță) pp. 119—120 vv. 76, 90, 104, 107; Pop-Reteganul, *Starostele* — ap. *Nunta* (Ant. ed. Moanță), pp. 144—145 vv. 104, 128; *Ibid.*, p. 153, v. 411; *Orații*... Craiova 1879 — ap. *Nunta* (Ant., ed. Moanță), pp. 162—165 vv. 80, 94, 102, 119, 140, 160; Frîncu-Candrea, *Moții* — ap. *Nunta* (Ant. Moanță), pp. 173—174 vv. 144, 146, 148, 151, 170; Dugan-Opaiț, *Vătăjelul* (Brașov, 1909) — ap. *Nunta* (Ant., ed. Moanță) pp. 180—182 vv. 79, 100, 126, 145, 148, 154; Fira, *Nunta în jud. Vîlcea* — ap. *Nunta* (Ant., ed. Moanță), pp. 191—193 vv. 117, 131, 139, 155, 175, 195; V. Cărăbiș, *Nunta și furca*, pp. 39—40 vv. 71, 85, 99, 102.

12. El. Sevastos, *Nunta*, p. 100 v. 27 (f. jud. R.-Sărat).

13. S. Fl. Marian, *Nunta*, p. 458 vv. 74 sqq. (Cf. și *Ibid.*, p. 458 vv. 64—65.)

14. Motivul stelei a fost captat din evanghelie și de colindele religioase în uz la ajunul Crăciunului. Acolo însă, el conservă fidel rolul de călăuză a magilor întocmai ca-n sursa biblică și rămîne numai la acest rol.

15. Cf. S. Fl. Marian, *Nunta la Români*, p. 177; G. Dem. Teodorescu, *PPR*, p. 179 vv. 33, 35, 43; *Ibidem*, p. 180 v. 22... etc.

16. S. Fl. Marian, *Nunta*, p. 177; G. Dem. Teodorescu, *PPR*, p. 179 v. 9; *Ibidem*, p. 180 v. 8.

17. Elena Sevastos, *Nunta*, p. 118 vv. 22—27.

18. *Ibidem*, p. 119 vv. 42—47.

19. S. Fl. Marian, *Nunta*, p. 109 vv. 46 sqq.

20. *Ibidem*, p. 109—110 vv. 95 sqq.

21. Cf. D. Cantemir, *Descriptio Moldaviae*, caput XVIII: „De ceremoniis, quas Moldavi in sponsalitiis et nuptiis observant" pp 130—135.

22. „... *illectus nobilissimus dominus N. N.*, cum venatum in campis, sylvis et montibus inquireret, *in cervam sive capreolam incidit*, quae cum pudica honorisque sui tenax esset, neque conspectum sui largita est, sed fugam cepit, et in suas se abscondit latebras. Nos illius vestigiis institimus, illisque ducti in has aedes pervenimus: ideo opus est, ut hunc venatum, quem nostris laboribus et sudoribus desertis in locis invenimus, nobis aut extradatis, aut quorsum transierit, ostendatis." Cantemir, *Descr. Mold.*, p. 131.

23. Cantemir, *Op. cit.*, p. 131.

24. „... capillis fuit aureis, oculis falconum, dentibus unionum in modum dispositis, labiis cerasa rubore superantibus, medio leonino, pectore anserino, collo cygneo, digitis cera glabrioribus, facie autem sole et luna splendidiore..." *Ibidem*, p. 131.

25. „... quam visam illico proci cervam exoptatam esse pronunciant..." *Ibid.*, p. 132.

26. „... Nasz byk do waszej cialuszki prywyk. Kab daw Bog daždac waszu cialuszku do naszeho byka zahnac." Cf. Vaclavík, *VOLU*, p. 370 nota 34 — Textul e reprodus după folcloristul polon Lukasz Gołebiowski.

27. „... Zachotił nasz byczoczok do waszej jałośenki, żebyśte laskawy byli, toho byczoczka i jałośenku poblogosławili." Cf. Vaclavík, *VOLU*, p. 370 nota 34 — Am citat acest text tot după Golebiowski.

28. „Pod synečku, pod kupečku,
Prodáme ti jaluvečku!"

Cf. Vaclavík, *VOLU*, p. 370, nota 34.

29. Referitor la simbolica nupțială a ucrainenilor din Galiția, am posedat un bogat material, adunat în parte chiar pe terenul folcloric; însă ni s-a pierdut în timpul războiului, așa că — spre regretul nostru — nu-l putem utiliza aici numai pe baza amintirii.

30. Cf. S. Fl. Marian, *Nunta*, pp. 116—117.

31. *Ibidem*, p. 117.

32. *Ibidem*.

33. *Ibid.*, pp. 110—111.

34. Cf. mai sus, p. 176.

35. Cf. D. Căzdaru, *Originea și răspîndirea motivului „amărîtă turturică" în literaturile romanice*, Iași, 1935, pp. 143—150. A se excepta presupusa variantă inedită de sub nr. XII (p. 148—149), care e reproducerea exactă a versiunii lui Anton Pann.

36. Alecsandri, *Poezii populare* — ed. Giuglea (1933), p. 267 nr. XXXIII.

37. Al. Vasiliu, *Cîntece, urături și bocete*, p. 136 nr. 6.

38. Această variantă a fost culeasă, împreună cu melodia, de Gavriil Galinescu — cf. Anuarul liceului „Petru Rareș" din Piatra-Neamț, anul 1935—1936, p. 82.

39. Culeasă din com. Cireșu — jud. Mehedinți de M. Gregorian, *Folclor din Oltenia și Banatul răsăritean — FOM I*, p. 81 nr. 145.

40. I. Nijloveanu, *Poezii pop. de pe Argeș și Olt — FOM* IV, p. 724 nr. 217.

41. Cf. D. Găzdaru, *Originea și răspîndirea motivului „amărîtă turturică" în literaturile romanice*, p. 168, unde sînt indicate (după colecția E. Hodoș, *Poezii poporale din Bănat*) unele vestigii fragmentare, care constituiesc mărturii sigure despre existența cîntecului în chestiune și în Bănat.

42. S. Fl. Marian, *Ornitologia poporană română II*, p. 203.

43. Ion Pop-Reteganul, *Trandafiri și viorele*, p. 13 v. 13.

44. *Ibidem*, p. 14 vv. 15—16.

45. *Ibid.*, p. 13 vv. 13—14.

46. *Ibid.*, p. 14 vv. 19—21.

47. I. Pop-Reteganul, *Trandafiri și viorele*, p. 13 v. 3.

48. *Ibidem*, p. 14 v. 24.

49. Ion Bîrlea, *Literatură populară din Maramureș II*, p. 78 nr. 123. Ultimele două versuri ale acestei variante sună :

„...Se duce-unde-i apa *lină*
Și setea că și-o alină."

Epitetul „lină" din versul penultim nu-i originar în cîntec, întrucît vine în contradicție cu semnificația generală, de ordin simbolic, a cîntecului. El a fost atras aici de verbul *alină* din versul următor, suplantîndu-l pe apelativul feminin „tină", care sugera imaginea unei ape mîloase, gloduroase, adică simbolul de rău augur. (Cp. cu versurile din citata variantă, culeasă de Pop-Reteganul :

„...Unde vede apa plină
Tot cu năroi și cu *tină*,
Merge și setea-și alină. . ."

Cf. *Trandafirii și viorele*, p. 14 vv. 23—25.)

50. S. Fl. Marian, *Ornitologia poporană română II*, p. 202—203.

51. Din com. Bogdănești-jud. Vîlcea — cf. T. Bălășel, *Cîntece populare oltenești — FOM II*, p. 643 nr. 618.

52. Din com. Scundu-jud. Vîlcea. Cf. T. Bălășel, *Cîntece populare oltenești — FOM II*, p. 627 nr. 590. Cf. și o altă variantă, unde versurile finale apar sub forma următoare:

„...Iar mai jos pe-o rămureà,
Mai cîntă o turturea,
Tristă ca inima mea."

I. Nijloveanu, *Poezii pop. de pe Argeș și Olt — FOM IV*, p. 738 nr. 241.

53. Cf. rev. Familia (a lui Iosif Vulcan), an. XXXII, p. 308.

54. Din com. Ieud — jud. Maramureș — cf. Ion Bîrlea, *Literatură populară din Maramureș II*, p. 100 nr. 163.

55. Cf. mai sus, p. 186—187.

56. Șt. Ciobanu relatează cîteva poezii ale poetului [...] Gheorghe Păun, care n-a tipărit nimic; dar a lăsat un ms. cu 166 de poezii, datat 1868. Printre acestea, figurează una, care — după cît se pare — este intitulată *Turturica* și în care e amplu dezvoltat motivul apei tulburi:

„Lorsque reste seulette
La tourterelle navrée,
Que morte est sa compagne,
Rien ne peut la consoler.
Au désert profond elle s'enfuit,
Ni ne boit, ni se nourrit.
Où il y a de l'eau claire,
S'en détourne et la dépasse;
Où elle voit de l'eau croupie,
Elle la trouble et puis la boit.
Où il y a de l'eau potable,
Comme une folle s'en détourne..."

Cf. *Étienne Ciobanu, La continuité roumaine...* — Bulletin de la Section Historique de l'Académie Roumaine, V—VIII année, No. 1 (1920), Bucarest, p. 25.

57. Poeții Văcărești — cf. Al. Odobescu, *Scrieri literare și istorice I* (1887), p. 294, strofele: VII—VIII.

58. Hasdeu, *Cuvente den bătrîni II*, pp. 444—445.

59. *Ibidem*, pp. 442—445.

60. *Ibid.*, pp. 442—443.

61. Trecînd în revistă cele mai izbutite poezii ale lui Ienăchiță Văcărescu, printre care și aceasta, Odobescu spune cu privire la ea următoarele: „... și apoi și duioasa elegie *Amărîtă turturea*, pe care *poezia poporană de mult a cuprins-o în intinsul său domeniu*, destăinuesc simțimintele de adîncă durere ce se revărsară în inima lui Ienăchiță după morțile repezi și succesive ale soțiilor sale dintăi..." Cf. Al Odobescu, *Poeții Văcărești* — în: *Scrieri literare și istorice vol. I*, p. 293.

62. E faimosul „gesunkenes Kulturgut" al lui Hoffmann-Krayer, care a produs cîndva multă vîlvă în jurul acestui fenomen. Dar deși are la baza lui un adevăr indiscutabil, totuși i se exagerează adesea peste măsură importanța pentru geneza creațiilor poetico-folclorice.

63. Ariadna Camariano, *Influența poeziei lirice neogrecești asupra celei românești — Ienăchiță, Alecu, Iancu Văcărescu, Anton Pann și modelele lor grecești*, pp. 16—18.

Deja Ov. Densusianu, *Literatura română modernă I*, p. 186 — bănuise o înrîurire neogrecească asupra lui Văcărescu în privința „Amăritei turturele", fără însă a semnala precis sursa, pe care desigur n-o cunoștea.

64. «. . . Αὐτὸ ποῦν', ἕνα πουλί;
θλίβεται τόσον πολύ
Καὶ δὲν θέλει τὸ νὰ ζήσῃ,
οὔτε, νὰ καλοκαρδίσῃ.
Μὰ ἐγὼ μὲ λογικό
καὶ μὲ τέτοιο ῥοιζικό,
Πρέπει πλέον νὰ γελάσω,
ὅταν τὴν ἀγάπη μ'χάσω ;»

Cf. Ἔρωτος ἀποτελέσματα ἤτοι ἱστορίαι ἠθικοερωτικαι μὲ πολιτικὰ τραγούδια. Τυπωθεῖσα μὲν πρότερον ἐν Βιέννῃ τῆς Αὐστρίας. Νῦν δὲ δεύτερον διὰ δαπάνης τοῦ τυπογράφου Νικολάου Γλυκύ.
Ἐν Βενετίᾳ, 1816 — pag. 166.

Poezia cu tema turturelei este inclusă în «Ἱστορία τρίτη» fără titlu ; însă la „tabla cîntecelor" /= „Πίναξ τῶν τραγῳδίων"/ p. 195, e indicată alfabetic — la litera τ — prin primul vers :
«Τὸ τρυγόνι πῶς πονεῖ».

Ambele ediții ale acestei cărți sînt anonime. Nu cunoșteam ce motiv l-a determinat pe autor să-și ascundă numele său, care este :
Ἀθανάσιος Πέτρου Ψαλίδας.

E acelaș scriitor, care cu un an mai înainte de ediția vieneză, în 1791, a publicat tot la Viena o carte cu conținut teosofic intitulată : „Περὶ ἀληθοῦς εὐδαιμονίας" (= <Despre adevărata fericire>), închinată Ecaterinei II, împărăteasa Rusiei.

Dintre cele două ediții ale colecției cîntecelor lui Psalídas, noi am utilizat-o pe cea venețiană din 1816, care o reproduce exact pe cea de la Viena din 1792, variind puțin doar paginația.

65. Cf. mai jos., p. 199 sqq.

66. Teodor Bălășel, *Cîntece populare oltenești* — *FOM II* (1967), p. 571 nr. 487.

67. Dacă susținem folclorismul acestei variante, nu înseamnă că împărtășim opinia lui N. Andrieș, care crede că strofele finale din versiunile Văcărescu și Pann au origine populară. (Cf. N. Andrieș, *Ienachi Văcărescu — Originea populară a două poezii. . .* — în Revista critică VI [1932], p. 122 sqq.). Ariadna Camariano consideră pe drept această părere ca fiind neîntemeiată. (Cf. *Influența poeziei lirice neogrecești asupra celei românești*, p. 20).

68. Cf. Gh. Asachi, *Culegere de poezii*, Iași 1854 (ed. II), p. 112.

69. D. Găzdaru, *Originea și răspîndirea motivului <Amărîtă turturică> în literaturile romanice*, p. 141.

70. Cf. *ibidem*.

71. Asachi. *Op. cit.* p. 112 vv. 1—2.

72. Anton Pann, *Spitalul amorului sau călătorul dorului* (ed. 2-a), broșura I (București, 1852) — strofele I—III.

73. *Ibidem* — ultimele 3 strofe : XIII—XV.

74. Anton Pann, *Spitalul amorului*, p. 51 — cf. strofa I.

75. *Ibidem*, p. 54 — cf. strofa XII.

76. Tipărită prima oară în periodica lui G. Barițiu — „Foaie pentru minte inimă și literatură" — această poezie a apărut și în 1853 în „Almanah

de învăţătură şi petrecere", formînd partea II din „Calendarul pentru Români pe anul 1853".

Apoi, în 1912, fu publicată în revista de folclor *Şezătoarea* XII, pp. 179—180 de Artur Gorovei, care îi semnalează „reminiscenţele" din doina turturelei.

77. Cf. Poeţii Văcăreşti — *Versuri alese.* Ediţie îngrijită de Elena Piru. Cu o introducere de Al. Piru. Buc. 1961, p. XXIV.

78. Cf. mai sus, p. 189.

79. Cf. D. Russo, *Studii şi critice. O carte asupra învăţăturilor lui Pseudo-Neagoe. Răspuns unui critic* . Buc. 1910, pp. 23—26.

80. Cf. mai sus, p. 188.

81. Cf. rev. Literatura şi arta română, XI (1907), p. 423 — unde N.I. Apostolescu face recenzia la „Studii bizantino-române" a lui Demostene Russo.

82. C. N. Mateescu, *Un Fiziolog românesc din veacul al 18-lea* — cf. rev. Ion Creangă VII (1914) nr. 1, p. 4.

83. C. N. *Mateescu, Un Fisiolog rom. din veacul al 18-lea* — cf. Calendarul revistei Ion Creangă pe 1914, p. 44—45.

84. M. Gaster, *Il Physiologus rumeno edito e illustrato* — cf. Archivio glottologico italiano diretto da G. I. Ascoli, vol. X punt. 2 (1887), p. 290.

85, «Гръллица юесть любьзьна о моужи и Ходить оба за юедно и строюеть гнѣздо себе. И юегда юедииь оть нихь погинеть то дроугый не потагаюеть се, жалоуюеть единь дроугаго до сьмрьти, и моутноу водоу пиюеть ...»

G. Polívka, *Zur Geschichte des Physiologus in den slavischen Literaturen* — cf. *ASPh.* XIV (1892), p. 396.

86. «... ни гръкаеть, ни на сиково древо сѣдаюеть.»

G. Polívka, *Ibidem.*

87. «... ниже на вѣткоу соурювоу сѣдаеть. нь на соусѣ дрѣвѣ сѣдить ...» G. Polívka, *Zur Geschichte des Physiologus in den slavischen Literaturen* — cf. *ASPh.* XVIII (1896), p. 533.

88. Din com. Studiniţa-fostul jud. Romanaţi. Cf. Gh. Tăzlăuanu, *Comoara neamului.* Vol. II (Doine şi cîntece de lume), p. 154 vv. 1 sqq.

89. Al. Vasiliu, *Cîntece, urături, bocete,* p. 152 nr. 57.

90. Ion Bîrlea, *Literatură populară din Maramureş.* Vol. II, p. 16 nr. 17.

91. Eminescu, *Opere* (ed. Perpessicius), vol. VI, p. 206 nr. 171.

92. Cf. Artemidoros, *Oneirocritica.* Cf. şi diferite cărţi populare româneşti despre tîlcuirea viselor.

Apoi, în colecţia sa de „Credinţi şi superstiţii ale poporului român", Artur Gorovei relatează următoarea credinţă, foarte semnificativă ca substrat de sumbre augurii ale simbolului apei tulburi : *„Apa mare, cînd vine sălbatecă,* din cauza ploilor ori topirii zăpezilor, *e stăpînită de duhuri rele.* Pentru acesta, copii se tem de a sta pe mal." — Cf. *op. cit.*, p. 9 nr. 90.

Spre deosebire de apa tulbure, apa cea limpede se bucură de o specială preţuire în popor, care o crede patronată de puteri supranaturale, ce-i sînt binevoitoare, avînd un rol protector faţă de oameni şi de alte fiinţe : *„Apa de fîntînă, de izvor* — din contra — *e locaşul duhurilor bune."* — Cf. *Ibidem* p. 9 nr. 91.

Tot aici este consemnată și o credință a Românilor bucovineni referitoare la tîlcuirea anumitor vise : „Dacă visează cineva că se scaldă *într o apă curată*, apoi se crede că *va fi sănătos și cu voie bună* ; dacă însă se visează *apă tulbure*, apoi *se va îmbolnăvi*." *Ibidem*, p. 9, nr. 96.

93. Din com. Tătăruși — jud. Iași — cf. Al. Vasiliu, *Cîntece, urături și bocete*, p. 146, nr. 39 vv. 1—4.

94. Al. Vasiliu, *Op. cit.*, p. 146 nr. 39 vv. 9—10.

95. *Ibidem*, vv. 11—13.

96. «. . . Πάλ αὐτὸ μελαγχολᾶ,
χάνωντας τὸν σύντροφόν του. . .
Δὲν εὐφραίνεται χορτάρι,
Παρὰ τὸ ξηρὸ κλωνάρι.
Ὅπου βλέπει κυνηγόν,
Ἐκεῖ τρέχει μοναχόν.
Διὰ νὰ τὸ θανατώσῃ. . .
Τὸ νερὸν πρῶτα θολώνει,
Κι' ἔπειτα νὰ πιῇ ἀπλώνει. . .»

Cf. Ἔρωτος ἀποτελέσματα — ἐν Βενετίᾳ. 1816, p. 166, 6 sqq.

97. D. Russo, *Studii și critice*, p. 25—26

98. «. . . Κι' οτ' εὕρῃ γάργαρο νερὸ, θολώνει καὶ τὸ πίνει. . .» A. Passow, *Popularia carmina Graeciae recentioris*, p. 282 — 283 nr. CCCXCVIII, vv. 7 și 20.

99. Cf. Passow, *Ibidem*, p. 283 nr. CCCXCIX ; p. 284 nr. CCCC. Iar în una dintre variantele acestei colecții, se povestește că îndoliata cerboaică a pierdut doi pui : pe unul l-a împușcat vînătorul și pe altul l-a mîncat lupul — cf. p. 285, nr. CCCCI.

100. „Ἀνάθεμά σε κυνηγὲ καὶ σὺ καὶ τὰ καλά σου. Σὺ ἔκαψες κι ὤρφάνεψας ἀπὸ παιδὶ κι' ἀπ' ἄντρα !'

Passow, *Pop. carm. Graeciae recent.*, p. 283 nr. CCCXCVIII vv. 21—22. Cf. și C. Fauriel, *Cants populaires de la Grèce moderne II*, p. 84 nr. II v. 6.

101. «. . . κι' ὁπὄβρῃ ξάστερο νερό, θολώνει καὶ τὸ πίνει,
κι' ὁπὄβρῃ μαύρη καψαλιά, θὰ κάτσῃ νὰ βοσκήσῃ,
κι' ὁπὄβρῃ μαῦρο κούτσουρο, θὰ κάτσῃ νὰ λαλήσῃ.»

Cf. N. Γ. Πολίτης, Ἐκλογαὶ ἀπὸ τὰ τραγούδια τοῦ ἑλληνικοῦ λαοῦ ('Εκδ. δευτ.)

102. «. . . Πράσινον κλαδὶ δὲν θέλει. . .
Καθαρὸν νερὸν δὲν πίνει,
Κάθε φαγητὸν τ'ἀφίνει
Καὶ προκρίνει νὰ χαθῇ.
Εἰς ξηρὸν κλαδὶ καθίζει,
Καὶ μὲ λύπην κελαδίζει. . .»

M. de Marcellus, *Chants du peuple en Grèce II*, p. 110 strofa III și IV.

103. D. Găzdaru, *Originea și răspîndirea motivului < Amărîtă turturică > în literaturile romanice*, Iași, 1935. Cf. de asemenea : Idem, *Întregiri la studiul despre < Amărîta turturea > în literaturile romanice* — Extras din rev. Arhiva XLIII an. 1936.

104. Cf. D. Găzdaru, *Originea și răspîndirea motivului < Amărîtă turturică > în literaturile romanice*, pp. 38—138.

105. E vorba de ms-ul sîrbo-slav — aflat de Al. Alexandrov la mînăstirea rusă Sf. Panteleimon dela Muntele Athos — în care figurează astfel de exortații. Cf. G. Polívka, *Zur Geschichte des physiologus in den slavischen Literaturen* — *ASPh.* XVIII/1896/, p. 533.

106. Dr. Friedrich Lauchert, *Geschichte des Physiologus*, p. 226 sqq., str. XII—XIII.

107. Cum sînt : pilda șarpelui, a porumbelului, a struțocămilei, a aspidei.

108. Traduceri ale *Fiziologului* din grecește în slavonește existau însă cu mult înainte de sec. XVI și unele din ele au fost desigur cunoscute și intelectualilor români.

Ilie Bărbulescu — în *Curentele literare la Români în perioada slavonismului cultural*, p. 251 — presupune că *Fiziologul* va fi fost tradus de către bulgari din grecește chiar în „perioada paleoslovenică", adică în sec. X—XI, ceea ce pare foarte puțin probabil. În orice caz, dovezi documentare pentru o așa de mare vechime nu există. Mai sigur e că această carte populară a început a fi tradusă în limba slavonă în perioada mediobulgară.

109. Hasdeu, *Cuvente den bătrâni — Cărțile pop. ale Românilor în sec. XVI*, vol. II, p. 730.

110. Cum opinează Ariadna Camariano, care spune : „. . . totuși tema turturelei nu este o pură creație poporană, un *diamant poporan*, cum crede Hasdeu, fiindcă ea se găsește în Fiziologul. . ." Cf. *Influența poeziei lirice neogrecești asupra celei românești*, p. 14—15.

111. Cf. mai sus p. 153.

112. Aceste versuri au fost relatate de Perpessicius în aparatul său critic la Scrisoarea I, după ms-ul 2260 de la B.A.R. — Cf. Eminescu, *Opere II* (ediția Perpessicius), p. 202.

113. Cf. Evanghelia lui Matei — cap. VII, 6.

114. Textul latinesc al acestui verset sună : „Nolite dare sanctum canibus ; *neque mittatis margaritas vestras ante porcos*, ne forte conculcant eas pedibus suis et conversi dirempant vos. „(cf. J. — F. d'Allioli, *Nouveau Commentaire sur tous les livres des divines écritures*, t. VI, p. 337—338.). Se vede clar că citatul proverb latinesc este o prezentare a versetului biblic.

CAPITOLUL IX

PĂMÎNTUL ȘI APA FAȚĂ DE SIMBOLURILE DE ALT GEN LA EMINESCU

§ 1. Simbolul geamăn — al pămîntului și apei

După acest lung ocol, pe care l-am socotit necesar *pentru a încadra simbolurile eminesciene*, examinate de noi comparativ, *pe de-o parte în ramele credințelor și tradițiilor folclorice românești, precum și în cele ale folclorului universal, iar pe de-alta, pentru a le circumscrie simbolicei generale* — prin relevarea a o serie de variate moduri de exprimare a omului cu ajutorul simbolurilor — să revenim acum la marele nostru poet.

Precum s-a văzut, din cele mai sus expuse, rezultă că *credința populară, pe care se sprijină simbolurile din Scrisoarea a III-a a lui Eminescu* — și anume că faptul de a da unui neam străin un bulgăre de țărînă din pămîntul țării tale și a-i da totodată și un ulcior de apă dintr-un izvor sau dintr-un rîu la ei, înseamnă, după mentalitatea primitivă, a-i da acelui neam însăși țara cu locuitorii ei și cu tot ce cuprinde pe întreaga ei suprafață — *își are rădăcinile adînc împlîntate în superstiția universală, iar vechimea sa este impresionantă.*

Eminescu, care a arătat totdeauna un deosebit interes și o sensibilitate cu adevărat magnetică pentru foclorul autentic — atît pentru cel național, cît și pentru cel exotic — *a intuit valoarea excepțională a acestor simboluri* și rezonanța neobișnuit de puternică, pe care ar putea-o avea în cazul plasării lor la locul cel mai potrivit. *Și el le-a utilizat în chipul cel mai măiestrit imaginabil, atunci cînd i s-a ivit prilejul, în poemul său cu tema bătăliei de la Rovine dintre români și turci. Dar, în episodul respectiv, el n-a folosit numai motivul*

exotic de origine veche persană, ci pe acesta l-a combinat — așa cum am arătat deja — *cu o rară abilitate, cu un motiv folcloric autohton, creînd astfel o antiteză plină de efect din aceleași elemente simbolice, pămîntul și apa*, folosite în prima parte a antitezei în sens pozitiv, iar în a doua parte, în sens negativ.

Această ingenioasă construcție stilistică mai are și calitatea de a fi autohtonizat motivul exotic în așa măsură, încît lectorul român simte complexa figurație eminesciană, în întregul ei, ca pe ceva propriu românesc.

Așadar, *Eminescu a împrumutat ambele simboluri : pe unul, din sursa folclorică persană, inspirîndu-se din Herodot ; iar pe altul, din sursa folclorică vie a propriului său popor.*

Aceste împrumuturi însă, departe de a însemna o scădere pentru poetul nostru, constituiesc dimpotrivă dovada cea mai palpabilă nu numai a erudiției sale și a orizontului său folcloric larg, ci și a gustului său estetic impecabil. În adevăr, din materialele folclorice care stau la dispoziția oricărui scriitor, el a știut să aleagă totdeauna motive din cele mai prețioase sub aspectul poetic.

Pe de-altă parte, constatăm că, *prelucrîndu-le, Eminescu a păstrat cu sfințenie semnificația lor originară*, spre deosebire de mulți scriitori, care — inspirîndu-se și ei din folclor — au pervertit sensul motivelor după capriciile propriei lor fantezii, ceea ce face ca valoarea sugestivă a acestora să dispară cu desăvîrșire.

Trebuie să subliniem însă că *aceste simboluri* — puse în lumină și analizate de noi mai sus — *reprezintă în poezia lui Eminescu un tip aparte prin specificul lor folcloric de o puritate absolută și totodată de dimensiuni universale, precum și prin adîncimea în timp a tradiției lor, care are la bază credințe și uzanțe mistice din cele mai străvechi. Datorită unor asemenea elemente, și sînt ele profund emoționante, zguduitoare.*

Dar poezia lui Eminescu conține și alte simboluri, fundamental deosebite de cele pe care le-am cercetat noi pînă aici.

În scopul de a ilustra concret, prin exemplificări, deosebirea dintre simbolurile cu substrat mistico-folcloric de tipul celor examinate anterior și dintre simbolurile pur poetice, vom prezenta mai departe, din categoria acestora din

urmă, o serie din cele mai frapante, adică dintre cele mai autentice — în afară de orice controversă — care se detașează ele însele din text, recomandîndu-se oarecum singure ca simboluri, întrucît întreaga poezie concură la realizarea lor.[1]

Ne vom feri deci de a include în sfera simbolului simple imagini metaforice sau alegorice, care înclină doar — deși nu totdeauna — către simbol și care abundă în opera lui Eminescu, precum era și natural la un poet de nivelul lui.

Eminescu are ca nimeni altul dintre poeții noștri intuiția simbolului. El știa să-l afle, să-l adulmece, unde se găsea; dar nu mai puțin și acolo unde nu se găsea ! Căci unde simbolul nu exista, acest poet avea darul de a-l crea, reușind să transforme o altă figură de stil sau o simplă imagine într-un simbol de o surprinzătoare elocvență. Iar unde simbolul era puțin clar sau numai în germen, el a izbutit să-l dezvolte în așa chip, încît din faza de îmbobocire l-a ridicat la stadiul de floare invoaltă, dîndu-i o strălucire, pe care n-o avea în izvorul său de inspirație.

De unde-i venea lui Eminescu această extraordinară atracție către simbol ? Marele nostru poet era ursit pentru gîndirea filosofică. Detaliul biografic că el a studiat la Viena și apoi la Berlin cu precădere filosofia — independent de faptul că împrejurări nefavorabile l-au împiedicat de a-și fi consfințit studiile sale prin obținerea unei diplome — reprezintă un indiciu indubitabil că el mergea pe linia vocației. Eminescu era născut pentru cugetarea de esență, pentru filosofare. Remarcăm la dînsul o uimitoare putere de concentrare, o năzuință perpetuă către sinteză.

Valorosul editor al operelor sale a avut fericita idee de a căuta — orientîndu-se după manuscrisele poetului — să dea o foarte scrupuloasă schemă evolutivă a variantelor, la fiecare poezie, ceea ce constituie un remarcabil merit al regretatului Perpessicius. Cel ce scrutează cu atenție aceste scheme nu poate să nu fie profund impresionat de modul cum știa Eminescu, cu o trudă și o migală fără seamăn, să condenseze conținutul unor lungi variante — ce se numără adesea cu zecile — în poezia considerată de el perfectă, pînă la o întindere de proporții foarte reduse. Este rezultatul eforturilor supremei concentrări.

Aici vedem noi secretul acelei neostoite sete după simbol a lui Eminescu: în năzuința sa continuă către esențial și general, adică spre absolut. Căci a gîndi simbolic înseamnă a cugeta adînc și sintetic; dar totodată, a cugeta în chip artistic, cu maxima putere de evocare.

§ 2. Veneția

În lirica eminesciană, o temă exotică este cea a Veneției, cu tabloul ei dezolant din perioada contemporană cu poetul și, evident, și cu noi. Este o imagine, care, sub pana lui Eminescu, a devenit *simbolul gloriei apuse, învăluit într-o atmosferă cvasi-sepulcrală și trezind amintiri istorice, precum și regrete după strălucirea de odinioară.*

Exotismul acestei poezii în formă de sonet este dublu: întîi prin faptul că tema sa ne introduce într-o altă lume decît cea românească; iar în al doilea rînd, pentru că ea este o reluare a subiectului unui sonet al poetului austriac de origine italiană Cajetan[2] Cerri[3], după cum însuși Eminescu ne-o indică în două însemnări manuscrise[4]. Faptul acesta a fost aflat destul de tîrziu, devenind bine cunoscut abia în 1914, cînd I. Grămadă a publicat la Viena poezia „*Venedig*" a lui Cerri[5], pe care a juxtapus-o sonetului lui Eminescu[6]. De atunci, pe terenul critico- și istorico-literar, s-au încrucișat aprinse controverse în legătură cu această creație a poetului nostru, ce fusese tipărită pentru prima dată la *Convorbiri Literare* în a. 1884[7]: dacă aparține sau nu lui Eminescu, adică dacă e o simplă traducere sau o imitație, ori dacă este îndreptățită în vreo oarecare măsură recunoașterea paternității poetului român asupra ei. Părerile au fost contradictorii. Remarcăm totuși că penele cele mai competente în această privință au susținut paternitatea lui Eminescu. Dintre acestea, vom menționa numai contribuțiile a doi distinși eminescologi: a lui D. Caracostea[8] și a romanistului maghiar László Gáldi[9], care au pus în paralelă poezia lui Cerri cu cea a lui Eminescu, supunîndu-le unui subtil și deosebit de sagace examen în ce privește „*structura stilistică și ritmică*", precum și procesul de creație. Din studiile lor, rezultă foarte clar superioritatea indiscutabilă a sonetului lui

Eminescu. Amîndoi au pus în lumină caracterul relativ și totodată subiectiv — în sensul particularizant — al poeziei lui Cerri, față de năzuința către absolut, altfel spus, către esență și principiu, a lui Eminescu. La poetul român, toate elementele contribuiesc la realizarea și consolidarea semnificației de simbol a sonetului. Cerri raportează totul la persoana sa, sub aspectul unor impresii percepute de el ; în timp ce, la Eminescu, eul personal dispare, faptele fiind prezentate ca o realitate în sine, independentă de poet.

Apoi, Eminescu înlocuiește personajele alegorice fără relief și nesugestive ale lui Cerri. Astfel, *marea-copil* este substituită prin impunătorul element al naturii personificat *Okeanos*, personaj nemuritor de proveniență mitologică ; iar *Veneția-iubita* devine, la Eminescu, *mireasa* moartă a divinului Okeanos. De asemenea, Eminescu îl preschimbă pe neînsuflețitul *turnul lui Marcu* („Markusturm") al lui Cerri[10] prin prestigiosul personaj creștin, evanghelistul „*San Marc*" [11], patronul catedralei, punînd chiar în gura lui apostrofa cu rezonanțe sibilinice din finalul sonetului[12]. Aceste personaje eminesciene s-au transformat ele însele în simboluri parțiale, implicate în marele simbol reprezentat de poezia întreagă, care ne vorbește atît de elocvent despre tristul, fatidicul crepuscul al uneia din cele mai strălucite înfăptuiri umane.

Veneția a fost cîntată de mulți poeți, din diferite țări, în versuri mai senine sau mai întunecate, dependent de temperamentul și concepțiile fiecăruia. Pitorescul și splendoarea ei nu se putea să nu-i impresioneze profund. Nimeni însă n-a reușit ca Eminescu să dea acestui minunat oraș agonizant, cu un trecut atît de glorios, acea semnificație simbolică tulburătoare, care predispune la meditații triste în legătură cu soarta vitregă a tuturor creațiilor omului, menite — mai curînd sau mai tîrziu — decadenței sau chiar dispariției fără urmă.

Este în afară de îndoială că intenția inițială a lui Eminescu a fost nu alta decît de a traduce în românește sonetul lui Cerri. El însă a lucrat și prelucrat această traducere cu atîta zel și cu atîta ardoare, tot cizelînd-o și retușînd-o — în nu mai puțin de 21 de variante[13] — încît în varianta sa definitivă, sonetul lui Cerri, imens depășit ca valoare artistică, aproape nu mai poate fi recunoscut. Pasă-mi-te, a devenit

o altă poezie — o adevărată bijuterie lirică. Comparată cu ea, sursa germană de inspirație ne apare ca un schelet, după care numai cu greu ai putea bănui că stă la baza unui corp avînd trăsăturile armonioase ale lui Adonis, sculptat de un mare maestru.

Basmele popoarelor cunosc un erou, care avea darul miraculos de a transforma în aur tot ce atingea cu mîna lui. Acesta a fost cazul lui Eminescu, care a atins poezia lui Cerri cu gîndul de a o traduce . . .

Înaintea lui Cerri, un alt poet german, *August von Platen*[14], a scris cu un deosebit talent — sub titlul general de „*Venedig*" — o serie de 17 sonete[15], sub forma descriptivă a pastelurilor, străbătute de melancolice evocări, în legătură cu variate aspecte ale vechiului oraș din lagunele Adriaticei sau cu ilustre figuri de artiști renumiți, care au trăit și au creat acolo opere de faimă mondială. Acest ciclu de sonete[16] constituie titlul său de glorie, reprezentînd culminația atinsă de el ca poet. Este un fapt sigur că Eminescu a cunoscut îndeaproape opera celebrului sonetist Platen[17]. De ce oare n-a fost el ispitit să traducă vreunul din sonetele lui ? Pentru ce l-a ales pe Cerri, care nu se poate compara cu Platen în privința talentului poetic ? Fiindcă sonetul lui Cerri l-a atras prin motivul, atît de favorit lui Eminescu, al caducității realizărilor omenești. În acest motiv — exprimat rudimentar și în chip obscur de Cerri — a întrezărit Eminescu, în germen, acel impresionant simbol al tragicului destin uman, pe care el avea să-l scoată la lumină și să-l prezinte în toată plenitudinea, insuflîndu-i viața poeziei autentice.

Pe Eminescu l-a preocupat vreme îndelungată ideea caracterului efemer a tot ceea ce este operă creată de om, oricît de splendidă și de durabilă ar apărea ea la origine. Dovada cea mai grăitoare în acest sens ne-o oferă marele poem postum *Memento mori*, unde poetul ne dă o viziune deprimantă, dar în același timp grandioasă asupra tragediei omului, ale cărui strădanii de progres sînt toate ursite să piară. Într-o serie de tablouri succesive, el face să treacă pe dinaintea ochilor noștri popoare și civilizații strălucite, care rînd pe rînd au dispărut nelăsînd în urma lor decît cel mult ruine, ca niște monumente funerare, ce amintesc glorii apuse pentru totdeauna. Astfel, asistăm la înmormîn-

tarea a o serie de mari civilizații : a asirienilor și a faimosului Babilon, a Egiptului faraonilor, a vechilor evrei, a Greciei antice, a preaputernicei Rome cu vastul ei imperiu . . . În van sînt toate eforturile omului de a edifica o lume frumoasă, împodobită cu creații artistice perfecte, cu monumente gigantice . . . În van e năzuința lui de a lăsa posterității realizări de lungă durată, în stare să reziste pe veci acțiunii nimicitoare a implacabilului tiran, care este timpul. Concluzia trasă de poet e nespus de sumbră :

„. . . Înzădar le scrii în piatră și le crezi eternizate,
Căci eternă-i numai moartea ; ce-i viață-i trecător. . ." [18]

Și tot așa de trist sună și ultimele versuri, care încheie „panorama deșertăciunilor" umane cu ideea profund pesimistă, exprimată filosofic prin negația vieții însăși :

„. . . La nimic reduce moartea cifra vieții cea obscură
Înzădar o măsurăm noi cu-a gîndirilor măsură,
Căci gîndirile-s fantome, cînd viața este vis." [19] (s.n.)

Deși această poemă nu prezintă forma desăvîrșită, pe care ar fi dorit-o poetul — fiindcă el n-a mai avut timpul să-i aplice cuvenitele retușări — totuși, chiar așa cum este ea, se înscrie printre marile lui creațiuni ca o impresionantă capodoperă a poeziei române.

Revenind acum la sonetul *Veneția*, el ne apare ca o condensare supremă a tablourilor întunecate din *Memento mori*[20], întrucît printr-o singură imagine — dezolantă — a orașului lagunelor, el reușește, ca într-o scăpărare de fulger, să dea expresie aceleiași pesimiste idei expuse amplu în poemul de dimensiuni epice, care numără peste 1 300 de versuri lungi.[21]

Este imaginea în care transpare totată puterea de vrajă a simbolului. *Veneția* reprezintă o ilustrare clasică a lui.

Cine s-ar mai putea îndoi de paternitatea lui Eminescu asupra acestui inegalabil sonet simbolic ?

§ 3. Melancolie

O altă poezie, în care Eminescu recurge tot la un tablou, pentru a crea un simbol, care-l depășește în privința tristeții pe cel al Veneției, este cea intitulată *Melancolie*.

În prima parte a ei — cea mai extinsă[22] — avem a face cu un *pastel lugubru*. Poetul ne înfățișează priveliștea nocturnă a unei biserici ruinate, cu iconostasul dărăpănat și șters, de nu se mai disting chipurile sfinților. Prin ferestrele ei sparte și prin ușile căzute, vuiește jalnic vîntul. Toaca clopotniței dă și ea din cînd în cînd sunete înfiorătoare, de parc-ar atinge-o un demon, cu aripile. În preajma acestei biserici, se-ntinde țintirimul „cu strîmbe cruci". Pe una din ele cîntă „o cucuvaie sură" [23]... În biserică, răsună glas de greier și s-aud carii cum îi rod stîlpii... Sumbrul peisaj este luminat de lună, care e învăluită în nouri negri ca într-un mormînt[24]...

În acest tablou, unde impresiile vizuale se-mbină armonios cu cele acustice, remarcăm o serie de motive, care reprezintă fiecare — luat în parte — cîte un simbol al deprimării: biserica pustie, țintirimul, vaierul vîntului, țîrîitul monoton al greierului identificat metaforic cu glasul preotului, ronțăitul cariului identificat și el cu cîntarea dascălului[25]..., în fine, luna, care e privită alegoric drept „regina nopții moartă" [26].

Precum vedem, toate aceste simboluri sînt surse de adîncă tristețe. Între ele culminează, prin impresia de macabru pe care ne-o provoacă, cucuvaia, binecunoscută la românii de pretutindeni ca pasăre de funest augur[27]. Ea este dealtfel obiectul unei superstiții de largă circulație, pe care o întîlnim în toate țările Europei, fără excepție[28]: credința populară vede într-însa pe mesagerul morții. Oriunde se așează ca să cînte, prevestește că acolo va muri curînd cineva.

Lui Eminescu nu i-a putut scăpa acest motiv folcloric, care e răspîndit nu numai pe continentul nostru, ci la toate popoarele lumii[29] și care totodată promitea o maximă eficacitate pentru scopul poetic vizat de dînsul: este un *omen* inegalabil prin impresiile sinistre pe care le poate declanșa.

Așadar, *simbolurile parțiale mai sus relatate se contopesc toate într-unul singur, compact, confundîndu-se cu întregul tablou, care ilustrează starea sufletească de depresiune — în cel mai înalt grad — a poetului: melancolia.*

Schema generală a poeziei este cea a unei comparaţii: prima parte — cea deja analizată — este *res aliena*, care a dobîndit funcţia de simbol; cea de a doua, mult mai succintă[30], asupra căreia nu credem necesar să ne mai oprim, este *res propria*, adică de fapt interpretarea simbolului, raportat la sufletul poetului. Ne limităm numai să relevăm din ea, ca pe un efect culminant, actul psihic de profundă introspecţie, prin care Eminescu — spre a arăta cît de copleşit este de melancolie — îşi încheie elegia să exclamînd:

„. . . . . *Parc-am murit de mult.*"

Este, desigur, un summum de tristeţe, care n-ar mai putea fi depăşit. E însăşi treapta paroxismului ei!

§ 4. La steaua...

Această poezie de tonalitate profund elegiacă dă expresie unuia dintre cele mai frumoase şi totodată mai impresionante simboluri din lirica eminesciană. Ea are darul de a deştepta puternice ecouri în sufletul cititorului, predispunîndu-l la meditare în legătură cu propria sa viaţă.

Asemănarea ei uimitoare cu poezia *Siehst du den Stern...*[31] a lui Gottfried Keller, i-a făcut pe cei mai mulţi dintre criticii noştri literari să considere poezia lui Eminescu drept o prelucrare, adică o imitaţie sau chiar o traducere a menţionatei elegii germane. Însuşi Ibrăileanu a avut această convingere. În ediţia poeziilor lui Eminescu întocmită de dînsul, el juxtapune titlului respectivei elegii — la tabla de materii — nota: „după Gottfried Keller" [32]. Dacă faptul e adevărat — căci se pot ridica şi îndoieli în această privinţă — atunci am avea a face cu un caz perfect analog cu cel pe care ni l-a oferit anterior sonetul *Veneţia*[33]: Eminescu, traducînd-o a înnobilat originalul german cu atîtea calităţi estetice, încît l-a întrecut cu mult ca realizare poetică. Astfel, privită chiar aşa ca simplă traducere, Ibrăileanu o socoteşte drept o traducere genială[34]. Opinia aceasta pare a fi cea mai verosimilă.

Totuşi, ţinînd seamă de faptul că tema poeziei în chestiune nu se limitează a fi exclusiv subiectul tratat de aceşti doi poeţi, ci constituie un „locus communis" atestat la mai

mulți scriitori, aparținînd diferitelor popoare din Europa — precum a arătat Radu Manoliu în substanțialul său studiu referitor la sursele de inspirație, reale sau presupuse, ale lui Eminescu[35] — nu mai putem fi așa de siguri că *La steaua* . . . este o simplă traducere sau imitație după Keller.

Pe de altă parte, dacă urmărim cu atenție variantele elegiei lui Eminescu, publicate de Prepessicius după manuscrisele poetului, nu aflăm absolut nici o dovadă măcar cît de vagă, că aici ar fi vorba de o traducere după Keller[36]. Logic, adică normal, ar fi fost ca primele schițe ale lui Eminescu să fie foarte apropiate de poezia lui Keller — în spiritul unei adevărate traduceri — și treptat să se depărteze pînă la forma definitivă, așa cum o cunoaștem după publicarea ei în „Convorbiri literare" [37]. Însă nici urmă de așa ceva ! Să admitem că, după toate acele încercări, Eminescu s-a orientat după Keller abia înainte de redacția ultimă ? Dar nici un vestigiu documentar nu ne îndreptățește să facem o asemenea conjectură.

Nu poate fi un indiciu că-i vorba de traducere nici versificația poeziei lui Eminescu, care prezintă numai asemănare, iar nu identitate cu cea a lui Keller[38].

În favoarea imitației după Keller, Gh. Pop aduce drept argument — crezîndu-l decisiv — expresia considerată de dînsul ca fiind *identică* la cei doi poeți[39] :

„im fernsten Blau" [40] (Keller) ;

„în depărtări albastre" [41] (Eminescu).

Totuși, expresia nu-i chiar identică, precum a susținut Pop, fiindcă *„im fernsten Blau"* tradus ad litteram înseamnă: *„în foarte depărtata zare albastră"*. Cît despre epitetul „albastru", el este — după cum se va vedea mai departe, la studiul altui simbol[42] — atît de specific lui Eminescu, care face uz extrem de des de dînsul, spre deosebire de operele lui Keller, unde apare extrem de rar, încît se poate presupune că existența lui în cele două poezii este o simplă coincidență.

Constatări ca cele de mai sus par să justifice concluzia lui Mihail Dragomirescu, care spunea în a. 1896 :

„Steaua lui Eminescu. . . nu e tradusă după „Der Stern" al lui Keller oricît s-ar asemăna în concepție și în unele expresii cu aceasta din urmă. Eminescu a prefăcut *Steaua*,

dîndu-i o strălucire și o perfecție, care întunecă cu desăvîrșire originalul german“ [43].

Iar peste mai bine de patru decenii, acelaș critic — în ediția poeziilor lui Eminescu, alcătuită de el și publicată în a. 1937 — se exprimă într-un mod și mai categoric, atunci cînd evaluează elogios poezia lui Eminescu, prin contrast cu cea a lui Gottfried Keller:

„Între poezia lui Keller și acea a lui Eminescu, se pune astfel un abis. *Der Stern* e o poezie mediocră, *La steaua* e o capodoperă.“ [44]

Eminescu, cu talentul său remarcabil de maestru al simbolului, a izbutit să aducă o clarificare atît de cristalină alegoriei, care stă la baza poeziei, încît semnificația ei apare la dînsul într-o lumină cu mult mai plină decît la Keller. Pe de altă parte, Eminescu — în năzuința sa către general și absolut — ridică alegoria deasupra unui act particular, care se raportă la anumite persoane. El o depersonalizează, făcînd-o adaptabilă la orice ființă umană dominată de o anumită stare sufletească, comparabilă cu steaua care a murit și a cărei lumină continuă să fie văzută timp îndelungat după aceea. La Eminescu, mai presus de sfera individuală, *steaua care s-a stins și totuși luminează este identificată cu amorul stins, ce încă radiază duioase amintiri, adică cu starea sufletească însăși.*

Spre deosebire de poezia lui Eminescu, cea a lui Keller rămîne la stadiul ultra-concret al individualizării. În adevăr, respectiva poezie germană este de la un capăt la altul o apostrofă a poetului către iubita lui. El stă de vorbă cu dînsa. Avem a face cu un dialog, din care auzim numai cuvintele adresate de poet iubitei, în timp ce ea îl ascultă. Poezia lui Keller începe cu următoarea întrebare pusă ei:

—„*Siehst du den Stern*...“ [45]

Apoi, dialogul continuă:

„... Sein Licht braucht eine Ewigkeit,
Bis es dein Aug erreicht !...“ [46]

Și sfîrșește, în același chip, cu explicația dată iubitei:

„... Dem Wesen solchen Scheines gleicht...
O Lieb, dein anmutvolles Sein,
Wenn du gestorben bist !“ [47]

La Eminescu, nu vedem nimic din aceste forme particularizante în expunerea temei. La el, procesul de generalizare este desăvîrșit.

Dar partea cea mai slabă a poeziei lui Keller își află expresie în strofa finală, unde ar fi fost de așteptat o înălțare la apogeu a sentimentului nostalgic după o iubire apusă. În loc de aceasta, poetul — evocînd în mod confuz amintirea viitoare a iubitei sale, atunci cînd ea va fi murit deja — spune că figura-i fermecătoare va apărea întocmai ca licărirea stelei după ce s-a stins.

Ne întrebăm: la cine se raportă această amintire? Firesc este să se raporteze la poet. În cazul acesta însă, avem a face cu o impardonabilă gafă de ordin etic din partea lui. Cu alte cuvinte, el comite indelicatețea de a-i prevesti iubitei sale un apropiat sfîrșit, lăsînd a se înțelege — într-un elan de altruism „sui generis" — că el, poetul, îi va supraviețui, ca să-și aducă aminte cu înduioșare de frumusețea și grațiile ei!...

Dacă primele două strofe ale poeziei germane — cu imaginea stelei stinse, care continuă să lumineze — sînt destul de reușite, strofa ultimă i-a fost fatală lui Keller. Din splendidul simbol care i se oferea, cu o minunată posibilitate de interpretare, el nu a izbutit să scoată nimic valabil.

Revenind la Eminescu, ceea ce ne uimește cînd aruncăm o privire asupra schițelor-„brouillons" ale elegiei *La steaua...*, din manuscrisele poetului[19], este forța sa de concentrație, datorită căreia a putut să aleagă tot ce era esențial în încercările care au precedat varianta ultimă. Această formă perfectă numără numai 4 catrene, pe cînd cele mai importante dintre variantele de probă au fiecare cîte 8 catrene!

Steaua, care s-a stins dispărînd în neant, dar a cărei lumină din vremea existenței sale ajunge a fi zărită de pe pămînt abia după mii de ani de la stingerea ei, reprezintă simbolul unei arzătoare pasiuni — în special erotice — care, deși a încetat de mult, totuși ecoul ei răsună încă viu în sufletele oamenilor tîrziu de tot, la mari intervale de timp.

În acest simbol astral, Eminescu a realizat o ilustrare alegorică, de o rară frumusețe și totodată de o excepțională claritate, a unui tulburător fenomen psihologic:

este retrăirea pe cale iluzorie a unei realități, care ține de domeniul unui îndepărtat trecut al vieții noastre, dar care totuși nu ne emoționează mai puțin prin nostalgiile ce ne trezește în conștiință.

Raportînd însă faptul acesta la persoana lui Eminescu însuși, constatăm că relatarea sa constituie în același timp un act de subtilă introspecție, pe care poetul a știut să-l obiectiveze în chip magistral, ridicîndu-l de la treapta individuală la general, adică la universal valabil.

§ 5. Venere și Madonă

În poemul cu acest titlu, Venera este simbolul frumuseței feminine, imortalizat într-o zeitate și reflectat pe terenul artelor plastice, mai cu seamă în arta statuară a marilor maeștri din antichitate; iar Madona e simbolul creștin al femeii ideale, atît sub aspectul frumuseței, cît și sub cel al pietății și al blîndeței materne.

Aceste două simboluri numai aparent sînt contrastante. De fapt ele se contopesc într-unul singur cu două fațete; căci Venera anticilor devine, în epoca dominată de credința lui Crist, „Madona Dumnezeie".

Rafael — inspirat din statuile antichității greco-romane, în care a fost plăsmuită Venus-Afrodita — o creează pentru a doua oară, sub un nou aspect plastic pe maica Dumnezeului creștin.

Însuși Rafael este un simbol, care-i reprezintă pe marii pictori ai Renașterii, ce s-au inspirat din tematica creștină. Se știe că el este neîntrecut în crearea tipurilor de Madone.

În acest poem, antiteza reală se reliefează între simbolul complex Venere—Madonă, care ilustrează idealizarea femeii pînă la apoteozare și între femeia reală cu păcatele inerente unei muritoare. Această femeie este iubita poetului*, asupra căreia el a aruncat „vălul alb de poezie", as-

* Fiindcă incursiunea exegetică a lui P. Caraman are altă finalitate (exprimată în *Preliminarii introductive*) decît identificările biografice, sintagma trebuie înțeleasă în cadrele „scenariului" de tip romantic: „iubita poetului" este un „simbol: al femeii iubite, pe care pasiunea puternică a amorului o înnobilează. . ." Ca și în analizele anterioare, P. Caraman subliniază un aspect al creativității eminesciene: înălțarea de la faptul particular la expresia de generalitate a fenomenului, care este simbolul.

cunzîndu-i sub el defectele. Dar atunci cînd vălul a căzut de pe dînsa și ea se demască, apărînd în toată goliciunea, poetul are un moment de profundă indignare și de revoltă. El o repudiază adresîndu-i cuvinte din cele mai defăimătoare. Cînd însă o vede plîngînd, el înțelege că femeia aceea — în pofida greșelilor ei — îl iubește cu adevărat. Atunci, poetul își schimbă brusc atitudinea, cerînd rugător iertare și revenind la ipostaza de adorator fără rezerve al femeii „sfîntă prin iubire". Acesta este al doilea simbol: al femeii iubite, pe care pasiunea puternică a amorului o înnobilează, purificînd-o în același timp.

§ 6. Înger și demon

Acest poem se caracterizează prin două simboluri contrastante. Primul este simbolul femeii frumoase fără seamăn și totodată avînd un suflet de o puritate angelică. Ea ne este înfățișată seara într-o biserică, stînd în genunchi la picioarele Madonei de pe icoana altarului, în timp ce șoptește cu adîncă pietate o rugăciune adresată sfintei Fecioare. Scena aceasta îi definește sufletul îndeajuns, ca să mai fie nevoie de alte detalii. În ce privește portretul fizic, aflăm că ea este blondă și cu ochii „mari, albaștri" — adică tipul de frumusețe favorit poetului, deci după el, ideal. Apoi, ni se mai spune că este fiică de rege.

Eroul poemului — un tînăr plebeian cu părul „negru ca noaptea" și cu ochii „negri furtunoși" — este un mare răzvrătit în contra ordinei sociale, pe care vrea s-o înlăture din țara lui, chemînd poporul la revoltă cu cuvinte de foc. În comparație cu eroina, el ne apare ca un adevărat *demon*. Acest erou îl prevestește, pe de-o parte pe proletarul care va aprinde cumplita răscoală din poemul „Împărat și proletar", iar pe de-alta pe „Luceafăr". El are însușiri titanice ca și aceștia.

În ciuda antitezei pline de relief, pe care am relatat-o, între cele două extreme se stabilește o perfectă armonie: „demonul" îl îndrăgește pe „înger"; iar „îngerul" — în admirația cutezătorului și în același timp a frumosului „demon" — se-ndrăgostește de asemenea de el. Cînd răzvrăti-

tul se află pe patul de moarte, deznădăjduit și părăsit de toată lumea, ea apare la căpătîiul lui înseninîndu-i ultimele clipe ale vieții. Astfel, în cele din urmă, îi vedem uniți prin iubire, care nu vrea să țină seamă nici de hotarul morții.

§ 7. Împărat și proletar

Împăratul este, în acest poem, simbolul care reprezintă clasele exploatatoare. Nici nu se putea imagina o mai bună alegere, dat fiind că el se identifică cu rangul cel mai înalt din ierarhia acelei societăți nedrepte, favorizată de legile țării, care apără privilegiile bogaților, avînd la dispoziție armată, biserică, școală și alte mijloace viclene, spre a ține în frîu marea mulțime de robi. Totuși, împăratul — supremul factor responsabil al claselor oprimante — e conștient de caracterul injust al orînduirii sociale, pe care o patronează. Gestul său este foarte semnificativ: cînd trece, cu fastul de rigoare, printre proletari, el îi salută... Apariția sa „în faeton de gală" e foarte sugestivă pentru înalta lui poziție socială.

Celălalt simbol, al proletarului, este mult mai proeminent, mai grăitor. Discursul lui în „taverna mohorîtă" — locul cel mai potrivit pentru întîlnirea complotiștilor — îl caracterizează perfect. El este foarte reprezentativ pentru tot poporul de plebei, care îndeplinesc munca de sclavi în folosul unei minorități de protejați ai soartei. Nu știm cum arăta la chip, poetul nu ni-l descrie; dar nici nu era nevoie. Tot astfel, în mod intenționat, nici nu-l distinge el cu vreun nume. Anonimia lui este cît se poate de nimerită aici: el e unul din cei mulți, care cumulează nemulțumirile tuturora. Discursul său înflăcărat, care incită poporul la răscoală, îl definește admirabil pe proletar, conturîndu-i nespus de clar portretul său psihic de revoltat. Simțim că rebelul are în el ceva demoniac, ceva titanic. Discursul său revoluționar constituie o formulare poetică de o rară frumusețe a unor principii, care pot fi considerate ca fundamentale pentru ideologia comunistă însăși. Nu mai există așa ceva în toată literatura românească și desigur e greu de găsit și în literaturile altor neamuri.

Trebuie să recunoaștem totuși că antiteza stabilită de poet între cele două simboluri nu este susținută cu aceeași vigoare de ambele. Proletarul este înfățișat, în adevăr, sub aspectul cel mai violent imaginabil, al instigatorului necruțător, care ațîță poporul să dărîme fără milă tot ceea ce-a clădit lumea pîn-atunci :

—„. . . Zdrobiți orînduiala cea crudă și nedreaptă,
Ce lumea o împarte în mizeri și bogați ! . . .
Sfărîmați statuia goală a Venerei antice,
Ardeți acele pînze cu corpuri de ninsori ;
Ele stîrnesc în suflet ideea neferice
A perfecției umane . . . !
Sfărîmați palate, temple . . . !
Sfărîmați tot ce arată mîndrie și avere ! . . .
O ! aduceți potopul, destul voi așteptarăți. . . !"

Prin urmare, instigatorul proletar îndeamnă la nimicirea comorilor de artă și a tot ceea ce i se pare bogăție și lux, cu un cuvînt distrugerea unei întregi civilizații. . .*

Cezarul însă slăbește edificiul contrastului prin faptul că atitudinea lui nu reprezintă în aceeași măsură ca proletarul extrema opusă, așa cum logic ar fi fost de așteptat ; ci el acordă o largă comprehensiune răsculaților, meditînd filosofic asupra nedreptăților din lume și manifestînd oarecum compasiune pentru dînșii. Totuși însă, el ajunge la concluzia că orînduirea cea nedreaptă din lume nu poate fi înlăturată, fiindcă ea este reflexul unei fatalități inexorabile, al unui destin crud, căruia nimeni nu i se poate sustrage. Cugetările lui deprimate îl duc, în gradație ascendentă, pînă la pesimismul culminant al tăgăduirii existenței însăși. Este ideea care încheie poemul prin versul :

„. . . Că vis al morții-eterne e viața lumii-ntregi."

§ 8. Scrisoarea I

Eroul acestei poeme este tipul savantului filosof, care-și consacră viața toată, cu o pasiune arzătoare, studiului, sacrificîndu-și noaptea somnul, înfruntînd oboseala și in-

* Autorul nu intră în detalii de ideologie literară, înregistrînd doar cele două simboluri de bază ale poemului. Pentru ideile lăsate în suspensie, a se vedea cercetările consacrate începînd, desigur, cu marea monografie călinesciană.

temperiile și suportînd eroic tot felul de privațiuni. Poetul îi schițează sumar, dar nespus de sugestiv, portretul fizic :

„. . . Iar colo bătrînul dascăl, cu-a lui haină roasă-n coate,
Într-un calcul fără capăt, tot socoate și socoate
Și de frig la piept și-ncheie, tremurînd, halatul vechi,
Își înfundă gîtu-n guler și bumbacul în urechi. . ."

Dar cel mai mult stăruie Eminescu asupra preocupărilor lui de ordin spiritual, atribuindu-i acestui învățat crearea unui sistem filosofic al cosmogoniei. Profunzimea cugetării sale contrastează flagrant cu natura lui firavă :

„. . . Uscățiv așa cum este, gîrbovit și de nimic,
Universul fără margini e în degetul lui mic. . ."

Urmează apoi expunerea amplă a teoriei sale cosmogonice, care formează însuși nucleul poemei și care este „de facto" un minunat portret psihic al eroului :

„. . . La-nceput, pe cînd ființă nu era, nici neființă. . ."

Această venerabilă figură, care cucerește toată simpatia cititorului, se proiectează contrastant pe o societate superficială și ingrată, care nu-l înțelege pe marele dascăl. Îl privește disprețuitor și cel mult tolerant, lăsîndu-l să lupte cu tot felul de nevoi și necazuri și să trăiască în cea mai neagră mizerie.

Pe de-altă parte, formal, el este chiar apreciat de conaționalii săi, care au convenit totuși să-i aducă laude ipocrite, mai ales după moarte. Nu însă fără a-i găsi și defecte în operă, acolo unde nu-s în stare s-o înțeleagă. Dar în special vor da ei la iveală, cu demonică satisfacție, unele păcate din viața lui :

„. . . . . toate relele ce sînt
Într-un mod fatal legate de o mînă de pămînt. . ."

Acestea vor fi pentru ei subiectul de atracție, care-i va interesa cel mai mult, iar nu strălucita, profunda operă lăsată de dînsul.

Povestea dramatică a filozofului este încadrată feeric de prezența lunii personificate, care privește curioasă prin ferestrele caselor și vede diferiți oameni cu tot felul de năzuințe și gînduri, care mai de care mai mărunte și mai prozaice. Ea privește și în odaia bătrînului dascăl, pe care-l surprinde meditînd asupra marilor probleme ale originii lu-

mii. Avem a face și aici cu o antiteză între înaltul ideal al eroului poemei și meschinele idealuri ale celorlalți oameni.

În figura bătrînului dascăl din *Scrisoarea I*, scepticul Eminescu a realizat un admirabil simbol al filosofului și în general al savantului autentic în raport cu societatea românească a timpului său. Desigur, simbolul poate fi valabil — într-o măsură mai mare sau mai mică — și dacă-l raportăm la alte popoare.

§ 9. Scrisoarea III

În Mircea cel Mare, eroul principal al acestei poeme, Eminescu a creat un splendid simbol al domnului român, marcat cu marile virtuți ale unui monarh ideal: ardent iubitor al țării sale — adevărat părinte al ei și viteaz renumit; dar totuși de o simplitate și de o modestie neobișnuită în felul său de a se comporta. El este deosebit de reprezentativ pentru neamul lui și totodată model pentru conducătorii de popoare.

Prin contrast cu dînsul, sultanul Baiazid este simbolul monarhului vanitos la culme și de-o agresivitate fără frîu. Îmbătat de succesele răsunătoare ale oștilor turcești comandate de el — în special contra cruciaților — el îl privește pe Mircea cu îngîmfată semeție și chiar cu dispreț, convins fiind că supunerea Țării Românești avea să fie pentru dînsul lucrul cel mai ușor de îndeplinit. Dar în urma crîncenei bătălii de la Rovine, trufia lui și-a primit recompensa meritată.

Simbolul central al poemei rămîne însă domnul român, pentru reliefarea căruia sînt puse la contribuție o serie de motive poetice.

El trebuie raportat antitetic nu numai la Baiazid, ci și la creșterea hiperbolică a împărăției turcești, care ajunsese a se extinde în vremea aceea pe toate cele trei continente limitrofe. Mircea nu pregetă totuși de a o înfrunta cu bărbăție în fruntea micei sale oștiri.

Tocmai în scopul de a scoate aceasta și mai mult în evidență, Eminescu ne înfățișează plastic—cu neîntrecută măiestrie — expansiunea impetuoasă a imperiului otoman, făcînd uz de o foarte sugestivă legendă asiatică, bazată pe

motive folclorice de domeniul miraculosului: este visul fatidic al sultanului Osman despre copacul gigantic, care crește din inima lui, ridicîndu-se cu vîrful pînă la cer, iar cu crengile întinzîndu-se treptat deasupra lumii întregi, pînă ce a ajuns și la Dunăre pe timpul lui Baiazid.

Proiectată pe acest fundal, cu rame atît de largi — internaționale — figura lui Mircea cel Mare ne apare luminată de strălucirea unui nimb de grandoare.

Dar gloriosul domn este pus față-n față și cu societatea românească decadentă, contemporană cu poetul, ceea ce dă și mai mult relief faptelor lui pilduitoare. Astfel, simbolul este axat pe o serie de antiteze.

În finalul poemei, se ivește pe neașteptate încă o figură de domn român, într-un rol simbolic accesoriu, dar totuși de un impresionant efect și anume: Vlad Țepeș. Măcar că și acesta a fost un voievod viteaz, care a avut curajul să se războiască cu turcii în mai multe rînduri, el nu ne este înfățișat aici sub un asemenea aspect; ci îl simbolizează pe monarhul cu moravuri extrem de severe, care — punîndu-și în gînd să civilizeze cu orice preț poporul său și în acest scop să-l purifice de o seamă de păcate grele — pedepsește fără cruțare orice infracțiune, osîndindu-i pe vinovați la oribilul supliciu de a fi trași în țeapă. Eminescu utilizează ca deznodămînt al satirei sale invocația adresată lui Vlad Țepeș, pe care-l cheamă să izbăvească țara de acel putregai al societății românești, împotriva căruia s-a ridicat poetul cu o supremă indignare, demnă de faimosul Juvenal:

—„Cum nu vii tu, Țepeș doamne...?!"

§ 10. Doina

Un alt tip de monarh român, care în opera lui Eminescu are valoare de simbol, este domnul moldovean cel cu virtuți în adevăr excepționale: *Ștefan cel Mare*. În special prin vitejia lui, el a intrat în legendă și a fost imortalizat de popor. Înmormîntat la mînăstirea Putna, ctitoria sa, acest erou fără seamăn al întregului neam românesc nu a murit pentru români: nici pentru cei din Moldova, nici pentru cei din Muntenia, nici pentru cei din Transilvania sau de aiurea.

După moartea lui fizică, el a devenit pe plan spiritual o figură simbolică panromânească.

În celebra sa „Doina", Eminescu îi adresează cutremurătoarea invocaţie de a veni să salveze poporul român de pe cuprinsul întregii Dacii de odinioară:

—„Ştefane, Măria Ta,
Tu la Putna nu mai sta...!
Tu te-nalţă din mormînt,
Să te-aud din corn sunînd
Şi Moldova adunînd.
De-i suna din corn odată,
Ai s-aduni Moldova toată;
De-i suna de două ori,
Îţi vin codri-n ajutor;
De-i suna a treia oară,
Toţi duşmanii or să piară
Din hotară în hotară...!"

În poezia lui Eminescu, este — desigur — cel mai emoţionant dintre toate simbolurile.

§ 11. Scrisoarea V

Un simbol interesant, unic în felul lui, este acela pe care ni-l oferă *Scrisoarea V*, publicată după manuscrisele lui Eminescu, fără ca el să-i fi dat forma definitivă dorită; dar totuşi — purtînd în chip manifest pecetea geniului său — ea a fost editată postum împreună cu celelalte patru *Scrisori*. Acest poem ne strămută în sfera anticelor legende ebraice.

Dalila, eroina principală a poemului, simbolizează infidelitatea feminină, care merge pînă la trădarea soţului pentru aur. Tema este de inspiraţie biblică. Ne-o spune însuşi Eminescu chiar la începutul *Scrisorii*, unde rezumă foarte succint — numai în 4 stihuri — toată tragedia lui Samson, expusă pe larg în paginile *Vechiului Testament*:

„Biblia ne povesteşte de Samson, cum că muierea,
Cînd dormea, tăindu-i părul, i-a luat toată puterea,
De l-au prins apoi duşmanii, l-au legat şi i-au
scos ochii,
Ca dovadă de ce suflet stă în pieptii unei rochii..."

Poetul, care a suferit o amară dezămăgire pe plan sentimental, este asaltat de gînduri misoghine din cele mai negre. El generalizează cazul său particular pînă-ntr-atît, încît în orice femeie — oricît de frumoasă și plină de farmec ar fi ea — vede o ființă perfidă, care ascunde cu măiestrită ipocrizie intenții trădătoare. Dalila devine astfel tipul femeii infidele, adică simbol al acestui păcat. Oricare femeie, fără excepție, este o Dalila. De aceea, pe tînărul „plin de visuri" — pentru care cel mai înalt ideal al vieții sale este de a cuceri inima femeii dragi — poetul îl previne să se păzească :

—„. . . feri în lături, e Dalila !"

§ 12. Pe lîngă plopii fără soț

Un alt simbol nespus de sugestiv îl constituiesc, în lirica lui Eminescu, „plopii fără soț". În zadar trece mereu poetul pe ulița străjuită de un șir de plopi, unde locuiește femeia adorată, pe care o iubește ,,cu ochi păgîni"... Pasiunea lui înväpăiată nu trezește în sufletul ei nici un ecou. Ea se arată nepăsătoare, rece, ca și cum nici nu l-ar fi zărit. . .

Numărul nepereche al plopilor ne apare aici ca un element peisagistic, care predispune la presimțiri triste. Este sumbrul augur, ce prevestește îndrăgostitului nenoroc în iubire. Într-un asemenea cadru, cu implicații mistice, el e sortit să rămînă mereu singur, fără pereche !

Acest simbol are la temelia sa o străveche superstiție populară, care atribuie numerelor fără soț caracterul de *omen* cu semnificație negativă.

În poezia de tonalitate elegiacă, al cărei conținut l-am schițat mai sus, inexorabilitatea acestui *omen* se dovedește atît de inflexibilă, încît nici atunci cînd femeia, pe care poetul o adora, îl îndrăgește în sfîrșit și ea, armonia nu se mai poate stabili între dînșii, deoarece acum, el nu o mai vrea ! Vălul de miraj al iluziei a căzut de pe ochii lui și femeia, care mai înainte era divinizată de el, a devenit în cele din urmă ca oricare alta :

„. . . Azi nici măcar îmi pare rău
Că trec cu mult mai rar,
Că cu tristeță capul tău
Se-ntoarce în zădar,

Căci azi te semeni tuturor
La umblet și la port
Și te privesc nepăsător
C-un rece ochiu de mort. . .“ [49]

Astfel *omen*-ul plopilor fără soț, care s-a arătat atît de imutabil, definește perfect tristul simbol eminescian de esență pur folclorică.

Dar este deosebit de interesant să urmărim parțial procesul genetic al acestei romanțe profund elegiace, pentru a vedea cum a ajuns poetul la descoperirea unui asemenea simbol atît de evocativ. Și o putem face datorită grijei scrupuloase cu care regretatul Perpessicius a dat la iveală toate însemnările manuscrise ale lui Eminescu, ce au precedat poezia de formă perfectă, așa cum o cunoaștem.

E nevoie să se știe că poetul n-a avut în minte chiar de la început simbolul în chestiune, ci a reușit să-l creeze abia după o lungă chibzuire și cu unele ezitări, în perioada cînd lucra la această poezie. În adevăr, în msse-le eminesciene, aflăm o serie de formulări provizorii, la care se oprise în prealabil înainte de a ajunge la expresia definitivă *Pe lîngă plopii fără soț*. Astfel, în ms-ul 2 277, pg. 121, figurează ca vers inițial :

„*Pe lîngă casa dintre tei*“ [50],
(Adesea am trecut. . .) :

iar în alt ms., poezia începe cu versul :

„*Pe lîngă casa din arini. . .*“ [51]

Evident, casa iubitei adăpostită sub umbrari — fie că aceștia erau teii cei atît de îndrăgiți de poet, fie că erau arini sau vreo altă specie de arbori — ar fi constituit pentru poezie un frumos cadru, cu asemenea elemente din natură. Totuși ar fi fost un *frumos* obișnuit, care s-ar fi limitat la simplul rol de cadru ornamental. Nimic mai mult ! Pe de altă parte, acest ornament nu ar fi avut nici o aderență cu tonalitatea generală a poeziei, cu sentimentul de tulburătoare tristețe, pe care voia să-l exprime Eminescu. Înțelegînd bine aceasta, poetul a părăsit citatele formulări, pentru a se opri la o alta, care i s-a părut mai izbutită decît primele și anume, la versul :

„*Pe lîngă plopii cei cu soț. . .*“ [52]

Dar nici versul acesta nu i-a fost pe plac. Și cu drept cuvînt : un număr de arbori cu soț era un *omen* de bun augur, care ar fi prevestit însoțire sau în tot cazul armonie între cei doi parteneri. Poetul văzînd cît de nepotrivită este și această formulă în raport cu întreaga atmosferă a poeziei sale, n-a întîrziat de a renunța complet la ea. Totuși expresia *„cu soț“* i-a sugerat fulgerător opusul ei : *„fără soț“*, care se potrivea de minune cu fondul poeziei așa cum o concepuse el. Atunci, poetul și-a dat seama îndată că numărul nepereche al arborilor este incomparabil mai de efect ! E ceea ce l-a determinat să treacă subit de la imaginea arborilor cu soț la imaginea contrastantă a arborilor fără soț. Așa se explică cum versul

„Pe lîngă plopii cei cu soț“

a devenit în cele din urmă :

„Pe lîngă plopii fără soț“,

precum sună în versiunea finală încredințată de poet tiparului.

Criticul Ibrăileanu, referindu-se la poezia în chestiune, a înțeles cum nu se poate mai bine semnificația determinantului „fără soț“, pe care o interpretează cu sagacitatea, care-l caracterizează, spunînd :

„. . . Dar pentru ce anume fără soț ? Pentru ce această indicație și precisă, și vagă ? Fără soț e un epitet concret și moral în același timp. Concret, pentru că dă o imagine. Moral, pentru că mai întăi e vag (sic) și apoi pentru că, în comparație cu ceea ce e cu soț, evocă ceva stingher, neîmplinit, adică o stare de suflet concordantă cu economia întregii poezii. “ [53]

Și trebuie să mai amintim că Ibrăileanu a emis această părere fără să fi știut că Eminescu avusese în minte și alte imagini de arbori și în special pe aceea a plopilor „cu soț“, înainte de a ajunge la formula antitetică a plopilor „fără soț“.

Spre surprinderea noastră însă, Perpessicius califică afirmațiile lui Ibrăileanu drept „observații prea subiective“ [54]. El ia chiar atitudine contra unor astfel de observații, „al căror radicalism e în opoziție cu situația reală a manuscriselor, așa cum se reflectă ea în transcrierea noastră“ [55]. Perpessicius își sprijină critica sa tocmai pe menționatul vers dintr-una din schițele provizorii ale poeziei : „Pe lîngă

plopii cei cu soț". Dar aceasta este o simplă ciornă și, la aprecierea creației poetului, noi trebuie să ținem seamă numai de stadiul ei definitiv, așa cum a fost dată spre publicare de Eminescu, iar nu de versiunile anterioare, care constituiesc diferitele etape ale efortului creator, în năzuința sa către forma desăvîrșită.

Așadar, remarca lui Ibrăileanu rămîne foarte justă și deci *perfect obiectivă*. Ea este justificată întru totul de constatarea noastră de mai sus cu privire la substratul folcloric al impresiei pe care ne-o provoacă numărul nesoț. Și vom mai adăuga în plus că *omen*-ul numărului nepereche se verifică a fi de rău augur — după credințele populare — nu numai cînd se raportă la plante sau la lucruri neînsuflețite, ci și la oameni sau la animale și în special la păsări. Prin urmare, dacă vezi zburînd un stol de berze, de cioare, de porumbei ori de alte păsări în număr fără soț, nu e bine: te pîndește un insucces sau o nenorocire[56].

Tocmai faptul că la baza simbolului eminescian din poezia respectivă stă o superstiție nu numai românească, ci de circulație universală, explică de ce el are o așa de puternică rezonanță în sufletele cititorilor.

§ 13. Floare albastră

Un simbol generator de profundă melancolie, dar totuși înălțător, al liricei eminesciene este *floarea albastră*, prin care e figurată iubita poetului. Simbolul acesta nu apare în opera lui Eminescu decît o singură dată și anume în poezia în care chiar el îi servește drept titlu[57].

„*Floarea albastră*" a poetului nostru — adică partenera sa ideală — e o ființă perfectă, atît sub aspectul fizic, cît și sub cel al manifestării sentimentelor sale în chip cu totul deschis, nedisimulat. Este însăși imaginea iubirii visate de dînsul, care însă se revelează numai o clipă în toată frumusețea și exuberanța ei, spre a dispărea apoi pe neașteptate pentru totdeauna:

..... Ce frumoasă, ce nebună
E albastra-mi, dulce floare!

Şi te-ai dus, dulce minune,
Şi-a murit iubirea noastră.
Floare-albastră, floare-albastră !
Totul* este trist în lume !“ [58]

Iubita poetului — o ştim — avea părul bălai şi ochii albaştri... Acest delicat simbol însă se explică în acelaşi timp şi prin limbajul atribuit culorilor. Albastrul, culoarea cerului senin, este reprezentarea figurativă a iubirii serafice, adică a idealului însuşi, care — pentru a rămînea continuu în ipostaza de ideal — trebuie să fie irealizabil.

În privinţa relatatului motiv, nu ne putem îndoi că avem a face aici cu un ecou al intimului contact al lui Eminescu cu literatura germană şi anume cu opera romanticului — sau, mai just, preromanticului — *Novalis*[59], pe care el a preţuit-o în mod deosebit, desigur datorită afinităţilor sale temperamentale cu acest poet.

Că *floarea albastră* este în lirica eminesciană un reflex al lecturilor poetului nostru din scrierile lui Novalis, e un fapt demult cunoscut la noi[60]. Totuşi, după cît ştim, nimeni nu a cercetat pîn-acum direct la sursă simbolul acesta, spre a pune în lumină atracţia cu totul excepţională, pe care o simţea menţionatul poet german pentru el şi în genere pentru ceea ce era sau avea iluzia că era *albastru*. Tocmai aceasta ne propunem să facem noi, trecînd în revistă, pe cît vom putea mai succint, locurile cele mai reprezentative sub acest aspect din opera liricului german[61].

Misticul Novalis a manifestat în adevăr o mare predilecţie pentru culoarea albastră, pe care o întîlnim la el marcînd variate aspecte din natură, precum şi din înfăţişarea fiinţelor umane, în special a femeii iubite. S-ar putea spune că, la acest poet, albastrul este o formă de reprezentare a frumosului ideal, profund impregnat de elemente mistice, într-o lume de vis şi de meditativă însingurare. Universul său întreg ne apare învăluit în albastru de cele mai diverse nuanţe. La Novalis, nu numai marea[62], rîul[63] şi în general apele cu valurile lor[64] sînt albastre ; nu numai cerul[65] prezintă această culoare, ci şi munţii[66], şi stîncile[67]. Acelaşi aspect coloristic îl au şi

* Deoarece aspectul filologic al citatelor din poezia lui Eminescu nu interesează aici, nu am actualizat lecţiunea versurilor din ediţia *Ibrăileanu*, utilizată de Petru Caraman.

aerul[68] și aburul[69]. Pînă și depărtările sînt albastre[70] la Novalis. *Ba chiar și lumina însăși*[71]... *De asemenea ochii iubitei sînt albaștri*[72] *și nu altă culoare are vălul ei*[73]. *Dar ceea ce-i mai interesant, e că însăși iubita lui Novalis — cînd este exprimată metaforic, în versurile sau în proza sa — ne apare totdeauna sub chipul unei flori albastre. Cu deosebire, în romanul său postum „Heinrich von Ofterdingen", abundă această imagine-simbol: „die blaue Blume"* [74], *„blaues Blümchen"* [75]...

Și trebuie să relatăm în mod special că, la Novalis, albastrul apare foarte fin nuanțat, sub cele mai variate aspecte: *„wolkenloses Blau"* [76], adică albastrul pur, imaculat; apoi, *„dunkelblau"* [77], *„schwarzblau"* [78], *„lichtblau"* [79], *„milchblau"* [80], *„veilchenblau"* [81], *„himmelblau"* [82], *„fernblau"* [83]...

Însuși poetul german ne atrage atenția asupra „caracterului culorilor"[84] din opera sa, printr-o notă foarte lapidară[85].

Nu mai există, în literatură universală, vreun alt poet, care să se complacă atît de mult, ca Novalis, în uzul acestei culori, devenită ea însăși un simbol foarte caracteristic în opera lui.

Iată de ce considerăm mai presus de îndoială că simbolul eminescian *„floare albastră"*, care o reprezintă pe iubita poetului, se resimte profund de înrîurirea lui Novalis.

Noi însă nu vom merge pîn-acolo, încît să afirmăm că în raza influenței lui Novalis se situează chiar toate locurile din opera lui Eminescu, unde apare epitetul *albastru*, deși și la poetul nostru ca și la cel german, acest epitet a dobîndit el însuși rol simbolic. Astfel, nu-l vom atribui nicidecum influenței germane, dacă-l vom întîlni referindu-se la ochii femeii adorate, de ex.:

„...Ea se uită... Păru-i galbăn,
Fața ei lucesc în lună,
Iar în *ochii ei albaștri*,
Toate basmele s-adună." [86]

Aici avem a face, desigur, cu un ecou al biografiei poetului: este portretul idealizat al Veronicăi, încadrat în rame tipic romantice*.

---

* Identificarea biograficului în opera lui Eminescu, chiar și cînd este folosit ca argument al originalității unor motive poetice, trebuie privită cu circumspecție. Aici, Petru Caraman se menține la nivelul unei anume exegeze antebelice și postbelice.

Aceleiași reflectări realiste pot fi atribuite și alte locuri din poeziile lui Eminescu, referitoare la culoarea ochilor vreunei alte eroine, precum: „*ochii ei* cei mari, *albaștri*“ [87], „și visam la *ochi albaștri*“ [88]. . .

Cu privire la celelalte locuri însă, care sînt extrem de multe și care fac ca Eminescu — în literatura universală — să ocupe, fără îndoială, locul al doilea după Novalis prin predilecția sa excepțională pentru culoarea albastră**, cu greu am putea pune în dubiu faptul că ea reprezintă un răsunet al operei poetului german, de ex.: „*Lacul* codrilor *albastru*“ [89], *lianele albastre*“ [90], „*izvoarele albastre*“ [91], „*mormînt albastru*“ [92], „*Dunărea albastră*“ [93], „*înălțimile albastre*“ [94]. . . etc.

Dar ca să ilustrăm frecvența extraordinară a *albastrului* la Eminescu, ne vom limita la o singură operă a sa și anume la poema MEMENTO MORI, din care vom relata toate locurile unde apare acest epitet simbolic:

„. . .*Cer* frumos, *adînc-albastru*, străveziu, nemărginit. . .“ [95],
„. . .*Mai albastră decît cerul* [marea], purtînd soarele pe față,
Ea reflectă-n lumea-i clară toată Grecia măreață. . .“ [96]
„. . .Nimfe albe ca zăpada scutur *ap' albastră*, caldă. . .“ [97],
„. . .În *albastru-adînc*, în marea cerului cea liniștită. . .“ [98],
„. . . . . .vezi luna trecînd albă și frumoasă,
O regină jună, blondă și cu brațe de argint,
Ce unește-ncrucișate a ei mantie-nstelată
Și *albastră* peste peptu-i alb ca virgina zăpadă“ [99],
„*Ochii ei* cei mari, *albaștri*, peste nori aruncă blînd. . .“ [100],
„. . .Stelele în cîrduri blonde pe regină [= luna] o urmează,
Aerul, în unde-albastre, pe-a lor cale scînteiază. . .“ [101],
„. . .Umede tremur lumine pe *boltirea cea albastră*. . .“ [102],
„. . .Valuri rîd și-*ntunecoasă* mîna *lumea lor albastră*. . .“ [103]

** Acest „loc al doilea“ ține, credem, de domeniul ipoteticului. Nu există dicționare statistice ale limbii tuturor marilor poeți, pentru a putea face comparații. Chiar și „frecvența extraordinară a albastrului la Eminescu“ (P. Caraman) nu mai apare chiar așa, dacă se consultă *Lexicul artistic eminescian în lumină statistică*, scos de Luiza Seche în 1974 la Editura Academiei R.S.R. Pe baza fișării poeziilor „antume“ și a prozei s-au constatat următoarele frecvențe ale cromaticii eminesciene: alb — 151, negru — 134, albastru — 69, roșu — 60, blond — 26, galben — 24 etc. [...]

„„. . . . . .în *albastra-ntunecime*. . ." [104],
„. . .Soarele, copil de aur al *albastrei*, sfintei *mări*. . ." [105],
„. . .Iară luna, rușinoasă, pe sub gene s-uită rar.
Haina lungă și *albastră* e cusută numa-n stele. . ." [106],
„. . . . . .și-n *albastră depărtare*. . ." [107],
„. . .Colțuroasa lui coroană e ca fulger împietrit,
Împletit cu *stele-albastre*. . . . ." [108],
„. . . . .*Lunci albastre, lucitoare*. . ." [109],
„. . .Ard *albastrele armure* ale zeilor romani. . ." [110],
„. . .Pe un *arc de cer albastru*, în senină depărtare,
Răzimați pe lănci și scuturi, zeii nordici stau în soare. . ." [111],
„. . .*Ochii lui* cei mari, *albaștri* spre luptași au îndreptat. . ." [112],
„. . .Freia albă ca zăpada, sveltă în *albastră haină*. . ." [113],
„. . .Și cu-*albastrele ei brațe* țărmii-i mîngîie duios. . ." [114],
„. . .Ca un *clopot* clar, *albastru* și stropit cu mii lumine,
Cerul lumea o cuprinde. . . . ." [115],
„. . . . .*pavezi albastre* strălucind pe stîlpii suri. . ." [116],
„. . .Luna-n *ocean albastru*, scaldă corpul ei de aur. . ." [117],
„. . .Constelații sîngeroase ale *boltelor albastre*. . ." [118],
„. . .*Ceru-albastru ca safirul* mîndre raze îl coloră. . ." [119].
„. . .Vezi plutind copile albe ca și florile vergine,
Îmbrăcate-n *haine-albastre*. . . . ." [120],
„. . .Se aplană de uimire *valu-albastru* vagabond. . ." [121],
„. . .Și *albastrul blînd al mării* albul sînilor ridică. . ." [122],
„. . .Acolo în fundul mării, în *inalte-albastre hale*,
Șed la mese lungi de piatră zeii falnicei Valhale. . ." [123]
„. . .Prin a valurilor vaet, prin a norilor strigare,
Deschidea *portale-albastre* mîndra și bătrîna mare. . ." [124],
„. . .*Ceifuri* străluceau *albastre* ca lumina sfintei mări. . ." [125],
„. . .Strălucea *albastru-oțelul* de pe membrele barbare..." [126],
„. . .Ele trec pustiul mîndru ș-apoi se coboară-n mare,
Unde mitele cu-*albastre valuri* lungi, strălucitoare. . ." [127],
„. . .Ai peirii palizi îngeri dintre flacăre să crească
Și să rupă *pînz'albastră pe-a cerimei întins cort*. . ." [128]

După cum reiese clar din citatele de mai sus, Eminescu face uz de culoarea albastră într-un chip tot așa de copios și de variat — atribuind-o celor mai diferite lucruri — ca și Novalis. Comparîndu-i pe cei doi poeți, nu remarcăm nici o deosebire între ei în această privință. Evident însă, de aici nu se poate conchide că Eminescu, în locuri ca cele relatate — din poema „Memento mori" sau din alte poezii ale sale — ar fi avut ca model locuri corespunzătoare din opera lui Novalis. Aici e vorba doar de adoptarea unei atitudini, a unui principiu, care era în perfectă armonie cu temperamentul poetului nostru, cu modul său de a privi lumea și viața, mod prin excelență romantic. Singura imagine simbolică, pentru care Eminescu l-a avut în chip absolut sigur de model pe Novalis este *floarea albastră* raportată la femeia dragă. Revenind acum la acest motiv, constatăm că dacă ideea utilizării lui i-a venit poetului român de la cel german, modul cum a portretizat-o el pe iubita sa — în acel tablou liric, surprinzător de dinamic, în care umorul înlăcrimat, nostalgic, transpare sub atîtea forme — îi aparține întru totul lui Eminescu. Sugestia primită de la Novalis — așa de parțială și de limitată — nu afectează absolut deloc desăvîrșita originalitate a acestei admirabile poezii a lui Eminescu.

Rămînînd deci la convingerea că imaginea „*floare-albastră*", care o reprezintă pe iubita poetului, precum și marea frecvență a epitetului simbolic *albastru* sînt la poetul nostru răsunete din opera lui Novalis, nu ne putem totuși opri de a releva faptul foarte demn de cunoscut că simbolul *florii albastre* ne este atestat de asemenea de către poezia populară română, în special de lirica erotică, unde-l întîlnim exact cu aceeași accepțiune, cînd flăcăul îndrăgostit se referă la „mîndra" lui. Astfel, îl aflăm figurînd în două din cele mai valoroase colecții de cîntece populare ale românilor: una din Transilvania[129], iar alta din Oltenia[130].

Citām mai întîi doina de iubire transilvană — o adevărată capodoperă a genului[131] — unde este zugrăvit portretul „mîndrei", îmbinînd trăsăturile ei fizice cu cele psihice și totodată fiind arătate și efectele produse de frumusețea sa inegalabilă în lumea din jur, ba chiar și asupra soarelui, simbolul frumosului ideal:

—„*Floricică albăstreà*[132],
Mîndră, mîndruleana mea,
După fața ta de doamnă,
Lumea-ntreagă se întoarnă;
Rîsu-ți lumea veselește,
Plînsu-ți lumea amărăște;
Și de dragul dumitale,
Știe chiar și sfîntul soare:
Că la tine cînd privește,
Stă și nu mai asfințește.
Sfîntul soare, dacă-i soare,
Și tot după tine moare;
Dară eu, fecior sărac,
Cum să nu mor de-al tău drag?...“ [133]

Aici, simbolul — redat sub formă invocată — este juxtapus persoanei simbolizate, adică este oarecum explicat. Între variatele tipuri de simboluri, el reprezintă tipul comparației.

Prezentăm acum simbòlul fetei frumoase fără seamăn în toată puritatea lui, adică în ipostaza de metaforă înălțată la rargul de simbol. Îl aflăm admirabil exprimat tot într-o doină de iubire, din nord-estul Olteniei:

—„*Floricică după șes*,[134]
Te-am îndrăgit după mers,
Că ți-e mersul legănat,
La inimă m-ai secat!
Floricică, floare-albastră[135],
Ce-ai crescut în calea noastră,
Așa-naltă și subțire
Și la trup făcută bine;
Așa-naltă, subțireà,
Tocmai de potriva mea?“ [136]

Un deosebit interes prezintă faptul că acest cîntec ne este atestat și în Moldova de nord — adică în celălalt capăt al țării — după mărturia lui Al. Antemireanu, care l-a publicat sub o formă evasi-identică în a. 1898.[137] El îl înregistrase chiar de la o persoană din Iași[138], unde cică era odinioară „en vogue“. Singura deosebire, cu totul insignifiantă, dintre cîntecul oltenesc și cel moldovenesc e că acesta din urmă nu conține versurile VII și VIII ale citatei variante

din Oltenia, dacă ne este îngăduit s-o numim astfel. Nu e de mirare că această doină de iubire a circulat pe o distanță așa de mare — din Moldova pînă-n Oltenia sau invers — sub formă identică. Foarte adesea remarcăm că poporul, conștient de frumusețea unui cîntec — cum e cazul cu cel în discuție — îi respectă cu maximă fidelitate forma originară, tinzînd a nu schimba nimic din ea sau foarte puțin și în mod involuntar.

Examinînd sub aspectul stilistic citata doină, remarcăm că aici simbolul este exprimat metaforic: persoana, la care se referă el este subînțeleasă, sau, mai just, se confundă cu metafora însăși. În cursul cîntecului, el revine — ca un laitmotiv — de două ori, divizîndu-l în două secvențe distincte. În ambele locuri, el îndeplinește rolul de invocație către fata iubită. În versul inițial, simbolul apare sub chipul unei flori exprimată simplu, noțional; totuși, deosebit de afectuos, sub formă hipocoristică. Mai departe însă, la începutul secvenței a doua — în versul al V-lea — simbolul devine mult mai complex, datorită amplificării sale prin dedublare și prin adăugarea determinantului *„albastră"*, dar în același timp și mai concret, tocmai prin atașarea acestui epitet.

Ceea ce voim să relevăm în mod special, e că mai ales în această doină, *„floarea albastră"* — utilizată de cîntărețul flăcău ca simbol al fetei dragi — nu se deosebește absolut deloc de simbolul, pe care l-am relatat mai sus în poezia lui Eminescu, unde el se raportă la iubita poetului. Identitatea este perfectă atît ca funcție, cît și ca expresie!

Dar se cuvine să facem cunoscut că lirica populară erotică nu e singurul loc din folclorul românesc, unde apare *floarea albastră* ca simbol al fetei dragi. Acest motiv ne este atestat și pe terenul cutumier, în datina nunții. Astfel, în Transilvania pe valea Someșului[139], printre chiuiturile care se strigă, atunci cînd ies cu „danțul" din casă împreună cu mireasa și mirele, ne este cunoscută una atît de asemănătoare cu doina de iubire oltenească și moldovenească citată anterior, încît poate fi considerată ca o variantă a ei, numai că învestită cu o altă funcție:

— *„Floricică albăstreà,*
Ce-ai crescut pe sama mea
Așa naltă, frumușeà?

Floricică de pe șes,
Din o miie te-am ales,
Te-am ales numai pe mers !" [140]

Aici, „floricica albăstreà" — sau simplu „floricica" — reprezintă simbolul, prin care feciorul ce chiuie o invocă, în numele mirelui, pe mireasă. Acest simbol, ca și strigătura — privită în întregul ei — sună ca o declarație de dragoste adresată public de către mire miresei sale, altfel spus, o mărturisire a atașamentului său pentru dînsa, făcută în fața lumii prezente la nuntă. În același timp, citata chiuitură constituie un suprem omagiu admirativ al mirelui adus frumuseții miresei.

Dar motivul figurează chiar și în *orațiile de nuntă*, în care — precum se știe — unul din simbolurile nupțiale, consacrate de o străveche tradiție pentru mireasă, este floarea minunată din grădina casei părintești, ce înflorește, dar nu dă roade.[141] Într-o „conăcășie" din sudul Moldovei — și anume din jud. Galați[142] — această floare-simbol este *albastră*. În adevăr, iată ce spune conăcașul mirelui în orația, pe care o declamă la casa miresei:

„. . . tînărul nostru'mpărat
Pe aici a mai umblat. . .
Ș-a văzut o *floricică albastră*
În curtea dumneavoastră,
Care noaptea odrăslește
Și ziua înflorește,
Iar de rodit, nu rodește.
Iar vestitul tînăr, împăratul nostru,
Vrea s-o mute'n curtea'mpărătească
Ca acolo să crească și să'nflorească
Și să rodească. . ." [143]

Așadar, „*floricica albastră*" din citata orație o simbolizează pe fata pețită, adică pe viitoarea mireasă, care — firește — corespunde perfect „mîndrei" din lirica erotică.

Totuși, în ce privește semnificația, credem că respectivul simbol — din citatele doine de iubire sau din „chiuitura" nupțială transilvană, precum și din „conăcășia" moldovenească — nu poate fi considerat identificabil cu „floarea albastră" a lui Eminescu și Novalis, la care epitetul *albastră*

juxtapus florii ne introduce într-o lume de vis și de ideal, ce caracterizează, pe terenul poeziei culte, curentul romantic.

În pofida aparențelor, care vorbesc foarte elocvent în favoarea unei identități desăvîrșite sub toate aspectele — căci este incontestabil că, și în menționatele creații folclorice românești, avem a face cu o idealizare de gradul cel mai înalt a „mîndrei" și a miresei — ne vine greu să admitem aici identificarea. Elementul vaporos și inefabilul, pe care le implică „floarea albastră" a celor doi mari lirici, nu sînt deloc specifice „florii albastre" din folclorul nostru.

În poezia populară română, utilizarea *florii albastre* are loc mai mult incidental. Ea nu este o figură de stil consacrată, care să fi fost anume selectată pentru vreo calitate specială. Bine cunoscută și curentă chiar este, în creațiile noastre folclorice, reprezentarea fetei iubite prin imaginea unei flori. În exemplele relatate, avem a face doar cu o dezvoltare a acestei metafore, adăugîndu-i-se epitetul *albastră* — după cît se pare — numai datorită nevoii rapsodului popular de a găsi o rimă potrivită pentru versul următor, pe care îl avea anticipat mai clar în minte.

La întrebarea, dacă Eminescu a avut cunoștință de acest simbol din lirica noastră populară sau din datina nunții, credem că nu se poate răspunde decît în chip negativ ; deoarece simbolul *„floare albastră"* se dovedește a fi o apariție mai degrabă sporadică în folclorul poetic al românilor, dacă ne orientăm după materialele din colecțiile existente.

Pe de-altă parte — fapt foarte semnificativ în această privință — nici în poeziile populare din colecția proprie a lui Eminescu, nu aflăm absolut nici o urmă a acestui simbol.

§ 14. Codrul

a) Fundalul simbolicei codrului : la Eminescu și în poezia populară română

Trecem acum la un motiv favorit al lui Eminescu, inspirat direct din peisajul patriei — *codrul* — care de asemenea e ridicat de poetul nostru la rangul de simbol. Este, desigur, cel mai evocativ și mai fascinant simbol din toată opera

lui. Nimeni nu l-a cîntat așa de mult și cu atîta talent. *Codrul simbolizează, la Eminescu, paradisul pămîntesc*, atît prin frumusețea încîntătoare a vegetației luxuriante, a izvoarelor sale, și a nelipsitului lac, prin concertul păsărilor . . ., cît și prin faptul că el este Eldorado al îndrăgostiților, care-și dau întîlnire în umbra lui ocrotitoare, după cum este el și locul de refugiu al celor dezamăgiți de societatea umană, care găsesc în sînul lui alinare.

În lirica eminesciană, codrul apare mai totdeauna personificat. Poetul vorbește cu el așa cum ar vorbi cineva cu o persoană scumpă — cu un prieten vechi sau cu o rudă foarte apropiată:

— „*Codrule, codruțule,*
Ce mai faci drăguțule. . . ?“ [144]

Codrul însuși i se adresează poetului în același chip, exprimîndu-și cu cea mai afectuoasă duioșie atașamentul față de dînsul, sub forma dorinței sale arzătoare de a nu-l părăsi niciodată:

— „*O rămîi, rămîi la mine,*
Te iubesc atît de mult !
Ale tale doruri toate
Numai eu știu să le-ascult ;

În al umbrei întuneric,
Te asamăn unui prinț. . . “ [145]

Cît despre rolul de tainiță a iubirii — atribuit codrului de către Eminescu — stau mărturie o întreagă serie de poezii ale lui. Astfel, codrul este locul unde o invită la întîlnire pe iubita sa:

— „*Vino-n codru*, la izvorul
Care tremură pe prund,
Unde prispa cea de brazde
Crengi plecate o ascund. . .“ [146]

De asemenea, pe malul lacului din mijlocul codrului, o așteaptă poetul pe iubita lui, să vină și să-i cadă-n brațe:

„Lacul codrilor albastru
Nuferi galbeni îl încarcă. . .

Și eu trec de-alung de maluri,
Parc-ascult și parc-aștept

Ea din trestii să răsară
Și să-mi cadă lin la piept. . ." [147]

Iar tînăra, frumoasa Blanca, pe care tatăl ei o destina călugăriei, tot în adîncul codrului își găsește refugiu:

„. . . Dar prin codri ea pătrunde
Lîngă teiul vechiu și sfînt,
Ce cu flori pînă-n pămînt
Un izvor vrăjit ascunde. . ." [148]

Aici își află eroina și împlinirea celei mai scumpe dorințe a ei, căci

„sus, în codrii de pe dealuri" [149],

ea îl întîlnește pe Făt-Frumosul visurilor sale de fecioară:

„. . . Ca din farmec ea tresare
Și, privind uimită-n lături,
Vede-un tînăr chiar alături —
Pe-un cal negru e călare.

. . . Flori de teiu el are-n păru-i
Și la șold, un corn de-argint. . ." [150]

Apoi, în „Freamăt de codru", izvorul, păsările și pădurea însăși îl întreabă nostalgic pe poet, unde-i frumoasa lui iubită, numind-o *„zîna"* [151] sau *„crăiasa"* [152] lor. Răspunsul poetului sună trist. El suspină amintindu-și de timpul fericit cînd se afla cu draga lui în sînul codrului:

„. . . . . — Pădure dragă,
Ea nu vine, nu mai vine!. . . .

. . . Ce frumos era în crînguri,
Cînd cu ea m-am prins tovarăș!
O poveste încîntată. . ." [153]

Dintr-un asemenea fundal liric, se desprinde, la Eminescu, funcția de simbol cu multiple fațete a codrului.

Nu putem omite de a releva că acest fericit simbol eminescian are intime aderențe cu poezia noastră populară. Se crede de obicei că poporul de la țară nu are sentimentul naturii. Că acesta, chiar la lumea cultă, reprezintă o apariție de dată tîrzie, care s-a ivit odată cu romantismul. Este adevărat că menționatul curent literar l-a cultivat în chip special, cu un zel extraordinar, descoperind în el o valoroasă sursă estetică. Dar țăranul român, în mod cu totul independent de orice influență cultă, a cîntat în lirica sa cu o deo-

sebită căldură și cu măiestrie natura, arătîndu-se adesea vrăjit de frumusețile ei. A cîntat-o — cutezăm a o spune — cu o pasiune comparabilă cu cea a lui Eminescu; numai că, firește, cu mijloacele sale modeste, rudimentare.

La întrebarea dacă țăranul român este sensibil la frumosul din natură și în special la cel pe care-l oferă codrul — unde peisajului minunat i se adaugă podoaba fără preț a concertului păsărilor — răspundem cu următoarea doină din Oltenia:

„Unde-auz cucu cîntînd
Și mierlița șuerînd,
Sturzu-n frunză ricîind,
Ploaia-n frunze răpăind,
Nu mă țiu om pe pămînt,
Nici nu mai știu unde sînt.
Eu zic cucului să tacă,
El se suie p-altă creacă,
Cîntă hoțul de mă seacă;
Iar mai jos p-o rămurea,
Cîntă și o turturea. . ." [154]

Sau, cu o variantă din nord-estul Transilvaniei și anume din Munții Rodnei:

„Unde-aud cucul cîntînd
Și mierlița șuerînd,
Eu merg prin codri plîngînd. . .
Toate crengile se pleacă
Cu fața către pămînt
Și mă-ntreabă dece plîng. . ." [155]

Sau, cu o altă doină, din sudul Transilvaniei:

—„Pădure, dragă pădure,
Frumos cîntă cucu-n tine,
Și mai gros, și mai subțire,
De plînge inima-n mine. . ." [156]

Sau, în fine, cu o alta din fostul județ Muscel:

„Frunză verde de susai,
De-ar veni luna lui Mai,
Sus în cer s-auz tunînd,
Să văz norii scăpărînd,
Ploaia-n codru răpăind,
Apele pe șesuri dînd

Și stejarul mugenind,
Cai pe cîmpuri nechezind,
Vîlcèle zgomot făcînd. . ." [157]

Oare aceste tablouri — unde se-ntrețes, într-un mod atît de măiestrit și totuși atît de spontan, imaginile vizuale cu cele acustice — nu reprezintă ele dovada cea mai convingătoare că cei ce le-au zugrăvit sînt dotați cu o deosebită sensibilitate pentru frumosul din natură ?

Iată pentru ce nu putem împărtăși sub nici un motiv opinia ilustrului nostru folclorist Ovid Densusianu, care contestă în chipul cel mai categoric existența sentimentului naturii la popor, combătîndu-l pe Alecsandri și mai ales afirmația lui Alecu Russo că poezia populară „arată dragostea Românului pentru frumusețile naturii. . ." [158]

În special doinele ciobănești și cele haiducești — create de oameni trăitori în peisajul munților și al pădurilor fără hotar — cîntă foarte adesea codrul, nu odată cu accente înduioșătoare. Păstorul, ca și haiducul, tînjesc după codrul verde ca după un ideal, care le e nespus de scump :

„. . . De-ar veni luna lui Mai,
Să văz codru ca un rai. . . !" [159]

Ca și la Eminescu, codrul apare frecvent personificat de către popor. Țăranul nostru stă de asemenea de vorbă cu dînsul, folosind uneori, în invocația sa, chiar aceiași termeni dezmierdători pe care-i întrebuințează și Eminescu :

— „*Codrule, codrulule*
Frumos ești, *drăgulule. . .*" [160]

Iată acum și o doină din Banat în a cărei invocație inițială, codrul nu e mai puțin răsfățat :

— „*Codrule, codrulule*
Bunule, drăgulule,
Ian desfă-ți cărările,
Să-mi duc supărările. . ." [161]

Dar o invocație similară aflăm chiar într-un cîntec din colecția de poezii populare a lui Eminescu :

„ — *Codrule, codrulule,*
Dismorțește-ți apele
Și grăbește
de-nfrunzește,
Că drăguța te dorește." [162]

Primul vers constituie un indiciu că poetului i-a plăcut acest mod de exprimare, unde repetiția, ca figură de stil, manifestă ea însăși afecțiune, mai ales cînd este secondată și de forma hipocoristică a apelativului. Astfel, el a adoptat invocația respectivă, plasînd-o la locul convenabil în creația sa personală. Cît despre epitetul „*drăguțule*", el a fost selectat de Eminescu din alte doine, în genul celor mai sus citate.

Uneori, cel ce invocă codrul îl numește *frate*, ca eroina unei doine oltenești :

—„*Codŕe, codŕe, fratśe codŕe*,
Ieu pin tśini mult am șadzut
Ș-așa trist nu tśe-am vădzut,. . ." [163]

Tot așa i se adresează și un haiduc — pare-se — care-l tachinează pe codru, într-un ton familiar plin de umor :

—„Foicică trei granate,
Frățioare codre, frate,
Ce fecior de lele ești !
Primăvara'mbobocești,
Iarna, te călugărești ;
Primăvara-mi ești frumos,
Iarna-mi ești tot mînios !" [164]

Iar într-un cîntec haiducesc din Oltenia, codrul ne este înfățișat nu numai ca un frate bun, ci și ca „fîrtat", altfel spus ca frate de cruce :

—„. . .Numai tu, *codre fîrtate*,
Totdeauna mi-ai fost frate. . ." [165]

Iar un tînăr cioban — jeluindu-se mamei sale — suspină nostalgic după codru și după viața păstorească din sînul lui :

—„Mult mie-e dor, mămucă, dor,
De cel codru frățior
Și de stîna cea de oi,
Și de cîntec din cimpoi." [166]

Dar iată cum este invocat codrul într-o doină din Transilvania, care-l binecuvîntează ca pe un părinte ocrotitor :

—„Codrule, frunză rotundă,
Pice bruma, nu te-ajungă !
Codrule, frunzuță lată,
Pice bruma, nu te bată,
Că tu-mi ești mamă și tată !. . ." [167]

Cităm acum o variantă maramureșană a relatatei doine, unde se stăruie și mai mult asupra acestor calități de înalt umanitarism — pilduitor pentru oameni — ale codrului, căruia i se aduce la fel, cu cea mai impresionantă recunoștință, o duioasă binecuvîntare pentru părinteasca lui protecție:

—„*Codrule cu frunza lată,*
Că mi-ai fost tare bun tată,
Cînd m-a urît lumea toată!
Codrule cu frunza lungă,
Că mi-ai ținut cîndva umbră:
Mi-ai fost ca o mamă dragă,
Cînd m-a urît lumea-ntreagă!
Codru cu frunză domnească,
Gerul nu te veștejească,
Că ești casă românească!“ [168]

În fine, de multe ori — mai ales în doinele de jale — codrul ne este înfățișat în ipostaza de confident, înaintea căruia eroina sau eroul cîntecului, copleșiți de suferințe tainice, stau gata să-și descarce inima fără ocol:

„. . .Jelui-m-aș și n-am cui,
Jelui-m-aș codrului,
Codrului frunzosului,
Codrului umbrosului. . .“ [169]

Sau, iată ce rugăminte îi adresează codrului o fată mistuită de „dorul mîndrului“, care-i dus departe:

—„*Codrule,* frunză galbină,
Ie-mi dorul de la inimă!. . .“ [170]

În doinele de iubire, codrul apare foarte des, ca și la Eminescu, în rolul de protector al îndrăgostiților, care — fugind de clevetirea și de răutatea oamenilor, ce caută să-i despartă — își află refugiu în împărăția lui ca într-o altă lume. Iată ce ne spune o doină din Munții Rodnei:

„*În pădure, pe sub fagi,*
S-o-ntîlnit doi drăguți dragi.
Și lor le-o fost de luat,
Părinții nu i-o lăsat. . .“ [171]

Iar într-o doină din Maramureș, chiar fata este cea care-l îndeamnă pe iubitul ei să caute scăpare în codru:

—„*Hai mîndrule, să fugim*
Prin pădurea de mălin:

Ziua-i mică,
Frunza-i pică
Și mă-ta n-a ști nimică!...
Noi acolo să ședem,
Dac-aicea nu putem
Și de lume nu-ncăpem..." [172]

Dar iată acum o doină din Muntenia[173], în care îndemnul de a se refugia în codru vine din partea flăcăului:

„Frunză flori de ibrișin,
Haidem mîndro, să fugim!
Să fugim,
să pribegim,
Să trăim în codrul verde,
Unde urma ne vom pierde:
Unde șezi,
nu te mai vezi;
Unde calci,
urmă nu faci..." [174]

b) Codrul venerat de către popor — la români

Fapt demn de relevat, poporul român manifestă, în doinele sale, și un *sentiment de venerație față de codru.*

Dacă perechile de iubiți se refugiază în tainițele lui, lor nu le este îngăduit acolo să-ncalce legea decenței. Codrul însuși îi previne ca nu cumva să cadă în păcat, fiindcă aceasta l-ar afecta așa de tare, încît copacii i s-ar usca. Cu alte cuvinte, i-ar provoca moartea. De aceea, el stă uneori la îndoială dacă să-i primească au ba sub poala lui, atunci cînd i se cere aceasta. Iată dialogul dintre o fată și codru, după o doină din Maramureș:

—„*Codrule* cu frunza rară,
Lasă-mă de mas pe-astară,
Pe mine cu bădiția-re!"

Iar codrul îi răspunde:

—„Eu cu drag că v-aș lăsa,
Vi-ți scăpa, vi-ți săruta,
Frunzuca mi s-a usca.
Eu cu drag că v-aș primi,
Vi-ți scăpa, vi-ți drăgosti,

18—Pămînt și apă 213

Frunza mi s-a veștezi !
Numai sub vîrfuțu mieu,
Nu s-o făcut păcat greu ;
Numai sub poalele mele,
N-o mai fost păcate grele !" [175]

Așadar, codrul ne apare aici ca un sanctuar, în incinta căruia este interzis a se săvîrși păcate. El ia sub protecția lui numai iubirea curată. O asemenea pioasă atitudine față de codru pare a iradia și din unele poezii ale lui Eminescu. Aceasta ne amintește de credința în caracterul sacru al anumitor păduri și dumbrăvi din antichitatea greco-romană.

Trebuie să vedem oare în citata doină — și în multe alte variante ale ei — un arhaic vestigiu al menționatei credințe ?

Într-o altă doină, din Munții Rodnei, un îndrăgostit adresează codrului următoarea rugă :

—„*Codrule, voinicule,*
Hai, întinde-ți crengile !
Ocrotește-ne la tine
Și pe mîndra, și pe mine !. . ." [176]

Întocmai ca la Eminescu deci, în lirica noastră populară, codrul este locul de întîlnire al iubiților. Iată un alt cîntec, din munții Olteniei[177], din care aflăm că flăcăul o așteaptă pe „puica" sau „mîndra" lui în codrul de fagi, după dorința ei :

„*La fîntîna din fażet,*
Crìśi[178] *puica s-o aștśept.*
Aștśeptai śe aștśeptai
Șî-mi loai calu șî plecai,
Ș-apucai pe drum la vale,
Mă-ntîlńii cu mîndra-n cale. . ." [179]

Iată și o altă variantă, tot gorjană, a acestui cîntec de dragoste, unde menționatul motiv capătă și mai mult relief :

„*La fîntîna din făget,*
Mă faci, mîndro, să te-aștept.
Așteptai pînă-n prînjor
Și nu mai putui de dor ;
Așteptai pîn'la amiaz,
Nu mai putui de necaz ;
Așteptai pîn'la chindie,
Nu mai putui de mînie !

Dacă văzui ce văzui,
Numai nițeluș șezui :
Așteptai pînă-nserai,
Îmi luai arma și plecai.
Și mergînd pe-o potecea,
Mă-ntîlnii cu mîndra mea
Și-ncepui a săruta,
Ea pe mine, eu pe ea. . ." [180]

Iar după un cîntec maramureșan, fata folosește cucul ca mesager, trimițîndu-i prin el veste „mîndrului" să meargă-n codru, unde ea-l așteaptă :

— „*Hei, măi puiu lui cucu,*
Du-te, spune-i la mîndru
Să vie azi în codru,
Că-l aștept să ne-ntîlnim
Și-amîndoi să ne iubim ;
Că-l aștept să ne vedem,
Dulce să ne sărutăm." [181]

De același mesager înaripat, se servește și eroina unei doine din jud. Olt[182], spre a-i comunica iubitului ei locul de întîlnire :

— „Cuculeț de la pădure,
Du-te la neica și-i spune
Să se-ntîlnească cu mine
La făgetul din pădure,
Cum nu e altul pe lume. . ." [183]

Așa stînd lucrurile, rapsodul popular român a putut trage concluzia, pe care a condensat-o în versuri ca următoarele :

„. . .Cine-n codru n-a iubit,
Nici nu știe c-a trăit. . ." [184]

Nu e de mirare dar, că pădurea a dobîndit nu odată chiar semnificația de *simbol al lăcașului dorului*, înțelegîndu-se prin *dor* dragostea cea mai arzătoare. În adevăr, după o doină de iubire din Transilvania, în adîncurile nepătrunse ale pădurii se află însuși sălașul acelei puternice pasiuni personificate sau *„curțile dorului"*, cum îl numește așa de poetic poporul nostru. Iată ce-i spune o fată „băditului" ei, de care e pătimaș îndrăgostită :

— „Bădiță cu peană verde,
Mult mi-e teamă că te-oi pierde,

Că te-am mai pierdut odată;
Te-am pierdut și te-am aflat
Chiar în fundul codrului,
La curțile dorului.
Prins-a *doru*-a mă-ntreba:
— Ce cați, mîndră, pe-aicea?
— *Dorule, doruțule,*
Eu îmi caut dragostele!"[185]

Așadar, trebuie să ne imaginăm *„curțile dorului"* ca pe un palat feeric — adăpostit undeva, în locul cel mai tainic din codru — unde tronează, ca suverană atotputernică, iubirea.

Frumoasa expresie folclorică *„la curțile dorului"* i-a plăcut așa de mult lui Lucian Blaga, încît marele poet a adoptat-o, nu numai scriind o poezie cu acest titlu, dar intitulîndu-și cu ea un întreg volum de creații lirice[186], în fruntea căruia e pusă respectiva poezie.[187]

c) Legănatul codrului — simbol al mîhnirii profunde

Pîn-acum am semnalat numai afinități între lirica lui Eminescu și lirica populară română, relatînd unele trăsături analoage, care formează substratul poetic al rolurilor simbolice atribuite de marele nostru poet codrului. Să facem acum un pas mai departe, pentru a vedea dacă nu aflăm cumva chiar anumite motive comune poeziilor lui Eminescu și altora corespunzătoare ale poporului, tot în scopul de a scoate în relief simbolismul lor.

Poezia *Ce te legeni, codrule*, care se caracterizează prin stilul și versificația ei tipic populare, prezintă forma unui dialog între poet — sau un alt personaj uman — și între codru. Acesta este întrebat de ce e mîhnit. Căci legănatul codrului — și încă fără vînt și fără ploaie — este simbolul supărării, al tristeții adînci, al melancoliei. Codrul răspunde, arătînd o serie de motive care-l fac să se legene, adică să fie trist: a venit toamna, vestitoarea neînduratoarei ierni; îi cade frunza, păsările toate în frunte cu cele cîntătoare îl părăsesc, rămîne singur, pustiu:

—„Ce te legeni, codrule,
Fără ploaie, fără vînt,
Cu crengile la pămînt?"

—„De ce nu m-aș legăna,
Dacă trece vremea mea!
Ziua scade, noaptea crește
Și frunzișul mi-l rărește.
Bate vîntul frunza'n dungă,
Cîntăreții mi-i alungă;
Bate vîntul dintr-o parte —
Iarna-i ici, vara-i departe. . ." etc.[188]

În lirica noastră populară, există o doină — cu multe variante — unde recunoaștem aceeași formă dialogată: numai că dialogul ei are loc de obicei între un singur arbore, care e bradul sau plopul și un om sau, în mod excepțional, și între un personaj animal.

Vom începe prin a prezenta varianta lui Miron Pompiliu, prietenul lui Eminescu, culeasă de pe valea Crișului-Negru[189], fiindcă aceasta este nu numai una din cele mai complete și mai bine conservate, dar desigur și cea mai frumoasă dintre toate variantele cîte se cunosc. Pompiliu a considerat-o drept baladă — punînd-o chiar în fruntea colecției sale intitulate „Balade populare române" — deși ea este o doină de jale, adică lirică prin excelență:

„Leagănă-se bradu-n codru
Ca și frunzulița-n plopu,
Fără vîntu, fără răcoare,
Fără nici un pic de boare."
—„Bradule, brăduțŭ de jale,
Ce te legeni așa tare,
Fără boare, fără vîntŭ
Cu crengile la pămîntŭ ?!"
—„Da cum nu m-oiu legăna
Și cîndŭ vîntul n-a sufla,
Cîndŭ o veste mi-o sositŭ,
Că spre mine s-or pornitŭ
Trei meșteri cu trei topoare,
Pre mine să mă doboare
Și să mă dărăbureascâ,[190]
Și din mine să ciopleascâ
Lemne lungi
În patru dungi
Și ușiță

La temniţă,
Şi roşteie[191] la pivniţă.
Ş-acolo mi-a merge rău,
Căci amarŭ de capul meu,
N-oiu avè hodină eu :
De zuraiul[192] ferelor,
De plînsul nevestelor,
De gelea feciorilor,
De plînsul surorilor,
De dorul voinicilor,
De plînsul drăguţelor !" [193]

Citata doină debutează în stil povestitor sau descriptiv prin primele patru versuri ale ei. Numai după aceea apare dialogul, în timp ce marea majoritate a variantelor — şi poezia lui Eminescu, la fel — încep deodată cu dialogul. Spre deosebire de elegia eminesciană, unde eroul este codrul personificat, aici eroul este un singur copac : bradul. Cauza tristeţii acestui arbore — fala munţilor României — este cu totul alta decît cea a codrului din creaţia lui Eminescu. Totuşi, ea de asemenea îi justifică perfect agitaţia : el a aflat că va fi tăiat curînd. Dar marea lui tragedie începe mai ales după tăiere ; căci din lemnul său se va construi o temniţă şi el va avea astfel trista soartă de a fi martorul vieţii chinuite a osîndiţilor, auzindu-le tînguirile şi zgomotul cătuşelor, precum şi plînsul rudelor lor cele mai apropiate sau al fetelor dragi, pe care le-au părăsit fără voie. Această sumbră alegorie este un înduioşător ecou al cumplitelor prigoniri îndurate de românii din Transilvania veacuri multe sub trecutul regim străin.

Iată acum o variantă, tot transilvană, care începe, ca de obicei, cu dialogul :

—„Ce te clatini, brad frumos ?"
—„Da, mă clatin să cad jos,
Căci bine am auzit
Că de mine s-au vorbit
Trei bărdaşi din Baia-Mare,
Ca să vie să mă taie,
Să mă puie pe trei care,
Să mă ducă-ntre hotare,
Să mă facă temnicioară,

Temnicioară la voinici,
Supărare la părinți;
Temnicioară robilor,
Voie bună domnilor." [194]

Fapt uimitor, o variantă aproape identică cu cea transilvană citată mai sus a fost înregistrată în jud. Olt[195], cu singura deosebire că începe cu „Frunză verde", motivul stereotip al cîntecelor noastre lirice în special:

„Frunză verde măr stufos,
— *Ce te clatini, brad frumos?...*" [196]

Încolo, nici o schimbare; pînă și Baia-Mare figurează! Atîta doar, că cei ce vor veni să taie bradul nu mai sînt „bărdași", ci „haiduci" [197]

Într-o altă variantă, tot din Transilvania, întrebarea pusă bradului sună ceva mai complex:

—„*Ce te clatini, bradule,*
Fără soare, fără vînt,
Cu umbra pîn'la pămînt?" [198]

Răspunsul arborelui însă sună la fel ca-n varianta anterioară.

O altă variantă transilvană, din Munții Rodnei, nu aduce nimic nou față de cele precedente decît numele localității, unde va fi situată temnița, care se va construi din lemnul bradului și care, firește, nu putea fi decît din regiunea de unde provine cîntecul.[199]

Totuși, sub aspectul stilistic, e interesant de relevat faptul că în loc de verbul *„a se clătina"*, apare aici *„a se legăna"*, care este termenul tipic, dat fiind că-l întîlnim în marea majoritate a variantelor:

—„*Ce te legeni, brad înalt?*
Ești voios, ori supărat?"
—„*Nu mă leagăn de voios,*
Ci mă leagăn să pic jos;
Că trei meșteri, bată-i vina,
Au pus să-mi taie tulpina,
Să o taie
'N trei sfîrtaie,
Să mă ducă la Bistriță,
Să facă uși la temniță..." [200]

În fine, într-o altă variantă transilvănă, din ținutul Clujului, unde apare același personaj vegetal — bradul —

întrebarea ce-i este adresată se caracterizează printr-un ton foarte prietenos, fiind utilizată, pentru a-l denumi, numai forma hipocoristică a apelativului respectiv, care totodată e însoțit și de un epitet afectuos:

— „Măi brăduț, brăduțule,
Ce te legeni, dragule,
Și pe vînt, și făr'de vînt,
Cu crengile la pămînt ?" [201]

În răspunsul său — cam același, ca și-n variantele anterioare — „brăduțul" își motivează tristețea prin vestea cea rea a tăierii lui pentru temniță, cu singura deosebire că, din lemnul lui, vor face dranițe, spre a o podi :

— „Cum foc nu m-oiu legăna ?
Vin tri frați din tri laturi
Cu săcuri și cu topoare,
Pe mine să mă oboare. . .
Să mă crepe drănicioare,
Să podească temnicioare." [202]

Nu e lipsit de interes să relatăm că, în colecția de poezii populare a lui Eminescu, figurează o doină din Bucovina, care prezintă aceeași temă, deși nu în formă pură, ci contaminată cu o alta cu totul străină. Totuși, tema care ne interesează e foarte bine conservată în întregime.[203] E vorba aici de o pasăre, care — avînd cuibul lîngă drum — se tînguie că drumeții i-l zburătuiau cu pietre. Ea și-l mută sus pe coama unui muncel, într-un brad. Dar vai, nici acolo nu află liniștea dorită, căci brazii se legănau fără încetare. În acest cîntec, pasărea e cea care pornește dialogul.

Ceea ce ne atrage atenția din punct de vedere stilistic, în această variantă bucovineană, este că în ea aflăm utilizate ambele verbe: *„a se legăna"* și *„a se clătina"*. Astfel, pasărea îi întreabă pe brazi :

— „De ce voi vă clătinați
Și mereu vă legănați,
Cu vînt și fără de vînt,
Cu crengile la pămînt ?" [204]

Iar răspunsul brazilor sună la fel cu cel al bradului din variantele precedente, cu singura deosebire stilistică menționată :

—„Cum să nu ne clătinăm
Şi să nu ne legănăm?
Cînd vin meşteri de la ţară
Cu securi şi cu topoară,
Ca pe noi să ne doboară,
Să ne-ncarce pe trei cară,
Să ne ducă-n gios la ţară,
Să ne facă temnicioară,
Temnicioară robilor,
Lacrimă drăguţelor
Şi blăstăm măicuţelor!"[205]

Precum vedem, în citata variantă, nu mai e vorba de un singur brad, ci de mai mulţi.

Acelaşi arbore, în formă plurală, apare şi într-o frumoasă doină, specific ciobănească. Aici, legănatul brazilor — simbolul jalei lor — este pricinuit de cu totul alte mobile decît cele din variantele relatate pîn-acum: brazii plîng după păstorii care-i părăsesc, coborîndu-şi turmele de pe plaiurile munţilor la cîmp. Cu plecarea lor toată viaţa, care însufleţea munţii, dispare. Cităm o variantă, cu o asemenea temă, din jud. Argeş:

—„Săraci brazi încetinaţi,
Voi la ce vă legănaţi?"
—„Cum să nu ne legănăm,
Cînd noi singuri rămînem?!
La Sîntă-Măria mare,
Tulesc oile de vale
Şi rămîn stînele goale!
Rămîn stîni
fără stăpîni,
Strunguţe fără oiţe,
Scaune fără băciţe
Munte
fără oi mărunte."[206]

Dar brazii sînt mîhniţi şi pentru că plecarea ciobanilor e, pentru dînşii, semn că vine cumplita iarnă, precum aflăm dintr-o altă variantă din fostul jud. Muscel:

—„Săraci brazi încetinaţi,
La ce foc vă legănaţi.[207]

Răspunsul brazilor sună astfel:

—„*Cum de nu ne-am legăna?*
Că ne pleacă inima
Și se-apropie iarna:
Vîntu-mi bate crengile
Și-mi îndoaie vîrfurile." [208]

Prin citatele versuri, varianta aceasta se apropie mai mult de tînguirea codrului din elegia lui Eminescu.

Trebuie să mai amintim însă că există o serie de variante ale doinei în chestiune — puține la număr — în care *eroul nu mai este bradul, ci plopul.* Iată o asemenea variantă din nordul Moldovei[209]:

—„*Plopule, plopuțule,*
Ci ti legini făr'di vînt,
Fără liacî di ploițî,
Fără țîr'di neguriți?"
—„Da cum nu m-oi legana,
C-așă vesti mni-o vinit...
Cî ma tai pătureli
Și ma duci-n tîrgureli,
Sî ma-nfundi-n temnițăli..." [210]

Citata doină prezintă semne de decadență. După noi, ea nu pare deloc să fie aici băștinașă, ci este un ecou venit din Transilvania, unde e locul său de origine. Desigur, a fost adusă de imigranți transilvăneni, care s-au stabilit mai de mult în Moldova. Un indiciu sigur, în acest sens, ni-l oferă cauza care-l face pe plop să se legene. E aceeași ca la toate variantele transilvane: tăierea lui și construirea unei temnițe din lemnul său.

Dar fapt deosebit de interesant, o altă variantă în care de asemenea figurează plopul și care e bine conservată, aflăm chiar în colecția de poezii populare a lui Eminescu:

—„*Ce te legeni, plopule,*
Fără ploaie, fără vînt,
Cu crengile la pămînt?" [211]

Motivul, prin care-și justifică plopul mîhnirea sa, diferă mult de cel din variantele precedente; totuși însă e destul de pregnant. Și el a aflat că va fi tăiat curînd; dar nu pentru construirea unei închisori, ci ca să facă dintr-însul fus de moară. Iată răspunsul acestui arbore:

— „*Dar eu cum să nu mă legăn ?*
Că ei că s-au vorovit
Trei băieți din Baia-Mare,
Ca pe mine să mă taie
Să mă taie
'N trei sfîrtaie,
Să mă puie pe trei cară,
Să mă ducă-n Timișoară,
Să mă facă fus de moară." [212]

Așadar plopul se leagănă — adică, în chipul acesta, dă expresie tristeții sale — pentru că va fi constrîns să părăsească locul unde a trăit o viață, iar apoi, devenind fusul unei mori, să sufere chinul de a se învîrti neîncetat, fără odihnă. Alegoria din această variantă circumscrie tristețea plopului în limite incomparabil mai reduse față de tristețea de ample proporții din celelalte variante, unde arborele se arată îndurerat de suferințele unei mari colectivități de oameni.

Orientîndu-ne după toponimele Baia-Mare și Timișoara, citata variantă culeasă de Eminescu ar putea avea origini transilvane sau bănățene, însă mai probabil transilvane.

Avem serioase motive să credem că variantele cu plopul au fost mult mai numeroase în trecut decît ne lasă să presupunem colecțiile noastre folclorice. Ba chiar se pare că, *la origine, eroul-arbore din acestă doină de jale a fost plopul și numai mai tîrziu el a fost treptat înlocuit cu bradul, pînă ce în cele din urmă ne-au rămas doar palide vestigii despre plop numai în cîteva variante. Această ipoteză a noastră justificată de faptul că, în cele mai multe variante, se spune că arborele se leagănă fără ploaie și fără vînt. Un asemenea arbore este numai plopul, ale cărui crengi subțiri, dar mai ales frunzele lui mărunte, deosebit de fine, sînt în continuu tremur și agitare, chiar și atunci cînd nu bate vîntul sau cînd nu plouă. Aici, vedem noi motivul pentru care dintre toți copacii poporul a ales inițial plopul ca simbol al omului bîntuit de o adîncă tristețe.* Am văzut că și varianta Pompiliu, din Transilvania, începe cu o comparație foarte semnificativă între brad — eroul principal din doină — și plop :

„Leagănă-se bradu-n codru,
Ca și frunzulița-n plopu,

Fără vîntă, fără răcoare,
Fără nici un pic de boare. . ." [213]

Sub aspectul stilistic, dintre toate variantele citate, varianta cu plopul din colecţia folclorică a lui Eminescu este cea mai apropiată de elegia sa *Ce te legeni, codrule*. În adevăr, din ea poetul a adoptat primele trei versuri, fără a schimba în ele decît un singur cuvînt din versul iniţial. *Aceasta este însăşi principala sursă de inspiraţie a poetului în ce priveşte simbolul legănatului*. El a cunoscut însă şi variante în care arborele personificat era bradul. Acesta e un fapt sigur cel puţin pentru varianta bucovineană, unde-i vorba de o pluralitate de brazi.

În consecinţă, după cum se vede, *Eminescu n-a receptat de la respectiva doină nimic altceva decît motivul simbolic al legănării, care exprimă jalea arborelui şi care era, în adevăr, tot ce putea oferi mai esenţial şi mai frumos această elegie populară. El însă n-a adoptat nici plopul, nici bradul; ci a înlocuit arborele singuratic sau grupul* de brazi cu codrul. Aceasta, evident, a deschis creaţiei sale un larg orizont poetic. În ce priveşte mobilele tristeţii codrului, ele sînt cu totul altele decît cele ale arborilor din doinele de jale citate. Iar efectul lor elegiac este incomparabil mai puternic, întrucît imaginile utilizate de poet sînt mult mai evocative. În plus, ele se succed într-o gradaţie mereu ascendentă, pînă ce în versurile finale este atins apogeul tristeţii. Codrului — părăsit de tot ceea ce constituia frumuseţea lui exuberantă şi bucuriile sale — nu-i mai rămîne decît consolarea amintirii, cu dorul mistuitor după cele ce-au fost şi nu mai sînt:

„. . .Şi mă lasă pustiit,
Veştejit şi amorţit
Şi cu dorul singurel,
De mă-ngîn numai cu el!" [214]

Unele din imaginile folosite de Eminescu au ele însele, fiecare în parte sens simbolic; dar toate acele sensuri se subordonează imaginii centrale, care este *codrul* şi care, în poezia „*Ce te legeni. . .*", a devenit *simbol pentru om şi pentru destinul tragic al vieţii sale*.

Am afirmat mai sus că Eminescu a înlocuit copacul solitar cu pădurea, fiindcă, în marea majoritate a variantelor acestei doine, e vorba numai de un singur arbore, iar în

cîteva din ele, de un grup de arbori izolați. Numai foarte rar — aproape în mod excepțional — imaginea-simbol este codrul, ca de exemplu, într-o variantă transilvană din regiunea Zărandului :

—*„Ce te legeni, codrule,*
Fără ploaie, fără vînt ?"
—„Da cum nu m-oiu legăna,
Cînd aud că azi ori mîne,
Că la mine or să vie
Trei maistori din trei lături,
Cu săcuri și cu topoară,
Pe mine să mă omoară ?" [215]

Apoi dialogul continuă :

—„Da din tine, ce să facă ?"
—„Tot ușițe
la temnițe. . ." [216]

După noi, în această variantă surprindem reflexul livresc al poeziei lui Eminescu, care — datorită facturii sale folclorice — a trecut la popor, influențînd cîntecul respectiv. Punem această ipoteză, fiindcă primele două versuri ale variantei din Zărand sînt absolut identice cu versurile inițiale ale poeziei lui Eminescu, iar al treilea aproape identic și el.

O altă variantă, tot din Transilvania și anume din regiunea Clujului, începe cu aceeași întrebare, identică cu primul vers din poezia lui Eminescu :

—*„Ce te legeni, codrule ?"* [217]

Motivarea tristeții, din răspunsul codrului, este tot tăierea. Ea apare însă aici sub o formă unică, complet deosebită de a tuturor variantelor cunoscute ; codrul e tăiat de turci, care apoi îl ard, adică îl nimicesc total :

—*„Da cum nu m-oi legăna,*
C-am primit o veste rea,
Că vin turcii să mă taie,
Să mă taie-n tri fîrtaie,
Să mă pună pe tri cară,
Să mă ducă-ntre hotară
Și să-mi deie foc și pară." [218]

Avem a face aici cu un reflex al tradiției istorice, din vremea cînd acest popor era marele dușman al neamului românesc.

Dar utilizarea apelativului *„codrul“*, din primul vers, nu este primordială în citata variantă. Aceasta rezultă foarte clar din versurile:

„. . .Să mă taie-n tri fîrtaie,
Să mă pună pe tri cară. . .“ [219]

Este evident că toată cantitatea de lemne a unui codru nu se limitează la „trei fîrtaie“ și că el nu poate fi încărcat, spre a-l transporta, numai în trei care! Aceste două versuri caracterizează variantele, în care e vorba de un singur arbore. Deci, *la obîrșie, și în varianta mai sus relatată, a trebuit să figureze tot numai un copac, iar nu codrul.*

O altă variantă, din jud. Olt, unde apare iarăși codrul, prezintă — între toate cîte le-am cercetat — cel mai mare număr de elemente comune cu elegia eminesciană. O citām, subliniind în ea versurile identice:

— *„Ce te legeni, codrule,*
Fără ploaie, fără vînt,
Cu crăcile la pămînt?“
Foaie verde și-o lalea,
— *„Dece nu m-aș legăna,*
Dacă-mi trece vremea mea?
Iarna vine, vara-mi trece
Și n-am cu cine-o petrece
Și frunzișul se rărește.“ [220]. . .

Remarcăm aici perfecta identitate a 6 versuri cu cele din *Ce te legeni, codrule* a lui Eminescu, ceea ce reprezintă un sfert din creația poetului! Este în afară de orice îndoială că avem a face cu o copleșitoare influență a respectivei poezii culte.

Dar o altă dovadă, tot așa de clară, că în citatul cîntec motivul codrului nu este originar, ne-o oferă invocația către plop, care urmează în continuare:

— *„Plopule, frunzele tele,*
Cum zboară vîntul cu ele
Și cu dragostele mele! . . .“ [221]

Noi opinăm deci că, la origine, în acest cîntec popular n-a fost vorba decît despre plop. În consecință, întrebarea din versul inițial al arhetipului suna:

— *„Ce te legeni, plopule. . .?“*

iar nicidecum :

—„Ce te legeni, codrule. . . ?“ [222]

Dacă însă s-ar putea dovedi că imaginea codrului, care se leagănă, este în adevăr creaţia autentică a poporului — independentă de influenţa livrescă presupusă de noi — ceea ce ni se pare neverosimil, atunci ar trebui să admitem că Eminescu a cunoscut vreo variantă transilvană, în care figura *codrul* în loc de un singur arbore, deşi nici în popor nu ştim să fie asemenea variante sigure şi nici în manuscrisele folclorice ale lui Eminescu nu există. Dar chiar şi într-un astfel de caz — pe care noi îl socotim cu totul improbabil — meritul lui Eminescu rămîne neştirbit. El constă în faptul că poetul a ştiut să aleagă ceea ce era perfect din punct de vedere artistic.

În pofida acestor consideraţii, noi credem a putea conchide că *Eminescu n-a împrumutat din lirica populară — în afară de forma versului — decît imaginea-simbol a arborelui, care se leagănă. El însă a sublimat-o în aşa chip, încît i-a lărgit enorm cadrul, extinzînd-o de la copacul solitar — sau de la grupul de arbori izolaţi — asupra codrului întreg.*

În acelaşi timp, Eminescu i-a adîncit şi diversificat semnificaţia simbolică, devenită la el izvor de reflecţii sumbre în legătură cu existenţa omului pe pămînt.

d) Testamentul unui rapsod popular român şi testamentul poetic al lui Eminescu

Avînd în vedere cele mai sus expuse cu privire la sentimentele, pe care le manifestă românii, în cîntecele lor populare, faţă de codru, *era de aşteptat ca ei să dorească prelungirea acestei intime comuniuni sufleteşti cu cel mai iubit dintre toate elementele naturii şi după moarte. Adică, era foarte firesc ca poporul nostru* — descendent al daco-geţilor romanizaţi — care crede în nemurirea sufletului, întocmai cum credeau şi strămoşii lui[223], *să dorească a nu se despărţi pe vecie de codru.*

În adevăr, există în tezaurul nostru folcloric documente vii, care aruncă o lumină revelatoare asupra acestui fapt, probîndu-ni-l în mod peremptoriu. Le vom prezenta mai departe, însă — pentru o mai bună înţelegere a lor — credem

necesar să amintim în prealabil că românii de pretutindeni, în cuprinsul vechii Dacii, cînd își pomenesc morții la diferite sărbători de peste an, în special la *Moși*[224], au obiceiul să împartă daruri la săraci: vite, veșminte, colaci, caș, fructe, vin..., însoțindu-le de cîte o lumînare aprinsă. Cel ce oferă asemenea daruri are grijă, în clipa cînd le înmînează cuiva să pronunțe formula îndătinată:

„Să fie de sufletul lui Cutare!" [225]

Această formulă are, pentru orice român, semnificația foarte clară că de darul oferit se va folosi neîntîrziat sufletul mortului, pe lumea cealaltă: dacă i-a fost frig, haina dăruită săracului îl va încălzi; dacă i-a fost foame, colacul dăruit îl va sătura; dacă a suferit de sete, vinul dat unui om sărman i-o va potoli...

Dar sfera acestei datini, care ține de cultul morților, e mult mai largă. La românii din sudul Dunării — de pe valea Timocului iugoslav — ea s-a conservat pînă astăzi și sub un aspect, ce ne surprinde atît prin arhaismul său respectabil, cît și prin poezia elevată de care este impregnat.

Cînd cel răposat a murit departe de satul său natal — de pildă, la război sau într-o călătorie prin țări străine — are loc în săptămîna patimilor, la „Joi-Mari"[226], următorul ritual:

Rudele lui cele mai apropiate, împreună cu prieteni de-ai săi, se duc la pădure, unde adună flori de tot felul și fac un buchet frumos, mare, denumit *„chita raiului"*[227]. Apoi, mama ori soția — dacă e însurat — sau tatăl lui îi adresează, cu adîncă pietate, o solemnă formulă consacrată de tradiție. Iat-o:

„Să-i fie de suflet, lui Radu: pădurea!
Să-i fie de suflet, lui Radu: cîntecul cucului!
Să-i fie de suflet, lui Radu: cîntecul privighetorii!
Să-i fie de suflet: tot cîmpul cu flori albe și fragi!
Că aici i-a rămas inima lui,
Că aici, la apa de izvor, a căzut steaua lui...
Să ne audă, de acolo de sus! ..."[228]

Pasă-mi-te, prin citata formulă magico-religioasă, ruda care poartă „chita raiului" cu gîndul la cel răposat i-a dăruit lui Radu, în chip miraculos, pădurea cea atît de dragă lui, ca să nu-i mai ducă dorul! I-a dăruit-o cu toate podoabele ei:

cu pasările cîntătoare cele mai reprezentative — cucul și privighetoarea — cu florile, cu fragii, cu izvoarele ei...

Avem a face aici cu o vrajă autentică, dublată de o străveche credință religioasă. Iar executorul ei ne apare în ipostaza unui adevărat vrăjitor și în același timp a unui preot, care face legătura între cele două lumi : cea efemeră de pe pămînt, cu cea care continuă „acolo sus" în forme de viață similare celor pămîntești, însă „sub specie aeternitatis".

În perfectă armonie cu această datină, ne este atestată la românii din nordul Dunării — și anume din cîmpia Bărăganului[229] — o doină, care ne oferă de asemenea o impresionantă dovadă a dragostei nețărmurite, ce simte poporul român pentru codru. Este doina, în care eroul (sau eroina) își exprimă „cu limbă de moarte" — deci în chip testamentar — dorința de a fi înmormîntat undeva în adîncul pădurii :

„Foaie verde bob năut,
Și-am să las cu jurămînt
Să nu mă-ngroape-n pămînt !
Să-mi sape groapa-ntr-un crîng,
Să nu putrezesc curînd..." [230]

Din citatele versuri se vede clar, că pentru eroul respectivei doine, mormîntul din crîng e ca și cum nu ar fi tot în pămînt ; ci într-o altă lume, cu totul aparte — o lume ideală — unde viața „de dincolo" îi va fi mult mai suportabilă, mai fericită decît în obișnuitele morminte din cimitire. Acolo, pînă și corpul îi va fi ferit de putreziciune !

Această doină este o izbucnire spontană a strigătului celui îndrăgostit de codru, care vrea să trăiască în sînul lui la nesfîrșit...

Motivul menționatului cîntec popular ne cheamă-n amintire dorința, tot cu caracter testamentar, a lui Eminescu, căreia el i-a dat expresie într-o formă de înalt nivel artistic în poezia *Mai am un singur dor*, cea mai duioasă, mai răscolitoare elegie din toată lirica noastră cultă.[231]

Dar ni se va riposta, desigur, că nu poate fi nici o legătură tematică între doina citată și poezia lui Eminescu, întrucît marele poet își exprimă dorința-i arzătoare de a fi înmormîntat pe țărmul mării (dorință care, din nefericire, i-a rămas neîmplinită !).

Şi totuşi, noi vom releva faptul nespus de interesant, că *în nici una din numeroasele variante şi schiţe ale acestei elegii — care sînt, aproximativ, vreo 40 şi mai bine*[232] — *nu a fost uitat codrul ! Poetul doreşte mult să-l aibă şi pe el lîngă sine după moarte*, ca s-audă glasul trist al frunzelor sale veştede şi susurul izvoarelor lui, precum şi tălăngile de la turmele de oi sau cîntecul buciumului ; iar luna dimpreună cu celelalte astre ale nopţii să-i privească mormîntul singuratic prin desişul brazilor.

Pentru a ilustra aceasta, vom cita mai întîi o serie de versuri din cea mai cunoscută dintre cele patru variante selectate de Maiorescu :

„Mai am un singur dor :
În liniştea sării
Să mă lăsaţi să mor
La marginea mării ;
Să-mi fie somnul lin
Şi codrul aproape...
Şi nime 'n urma mea
Nu-mi plîngă la creştet ;
Doar toamna glas să dea
Frunzişului veşted.
Pe cînd cu sgomot cad
Isvoarele 'ntr-una,
Alunece luna
Prin vîrfuri lungi de brad ;
Pătrunză talanga
Al sării rece vînt ;
Deasupră-mi teiul sfînt
Să-şi scuture creanga.
...Luceferi, ce răsar
Din umbră de cetini,
Fiindu-mi prietini,
O să-mi zîmbească iar..." [233]

Sau, după o altă variantă din ciclul celor patru mai sus menţionate :

„... S-aud pe valuri vînt,
Din munte talanga,
Deasupra-mi teiul sfînt
Să-şi scuture creanga...

Şi cum va inceta
Al inimii sbucium,
Ce dulce-mi va suna
Cîntarea de bucium !...
Şi nime'n urma mea
Nu-mi plîngă la creştet,
Ci codrul vînt să dea
Frunzişului veşted.
Luceferii de foc
Privi-or din celini
Mormînt făr' de noroc
Şi fără prietini." [234]

Precum vedem, deşi ambele variante citate încep cu versuri ce exprimă dorinţa poetului de a fi înmormîntat „la marginea mării", elementele care ne vorbesc foarte evocativ despre codru abundă. Ba chiar se poate afirma că le covîrşesc pe cele maritime. Această elegie a lui Eminescu se defineşte ca o splendidă îmbinare a imaginilor mării cu cele ale codrului, care se contopesc organic într-un tablou peisagistic perfect unitar.

Dar ceea ce noi considerăm foarte important de ştiut în legătură cu geneza poeziei *Mai am un singur dor*, e că *în etapa primară — de gestaţie a acestei teme lirice — Eminescu nu vorbeşte decît despre codru !* Cităm ca documente doveditoare două dintre cele dintăi schiţări manuscrise ale poetului. Una din acestea sună astfel:

„Prin negre crengi de brad
Se strecură luna,
Isvoarele 'ntr-una
Din stînci cu sgomot cad.
Pe gînduri codrii sunt
De-al undelor ropot ;
Sunare de clopot
Pătrunde-al nopţii vînt.
Spre tine ochi 'ntorn,
Lumină de lună ;
Din codri-mi răsună,
Un dulce glas de corn..." [235]

Citām acum și din a doua schiță :

„... Din rariște-mi sună
Un dulce glas de corn !
El sună 'nvăpăiet
De visuri deșarte
Și tot mai departe
Se pierde 'ncet-încet
Din văi aud sunînd
Talanga, talanga,
Se scutură creanga
De-al toamnei rece vînt.
Trecut-au ca un vis
Durere și sbucium ;
La sunet de bucium,
Ascult cu ochiu 'nchis" [236]

În o serie de variante — cum se poate remarca chiar și dintr-una din cele mai sus citate — este implicată și imaginea muntelui, care, firește, e strîns legată de cea a codrului, aproape se identifică.

Mai cităm parțial și schița intitulată de către Eminescu *Dorința unui Dac*, unde de asemenea apare muntele :

„... S-aud cu ochiu-nchis
Cîntare de bucium,
Să uit ca și în vis
Durere și sbucium.
S-aud pe mare vînt,
Pe munte, talanga ;
Deasupră-mi teiul sfînt
Să-și scuture creanga..." [237]

Dacă urmărim cu atenție schema evolutivă a variantelor și schițărilor temei din *Mai am un singur dor*, făcută de Perpessicius — după criteriul cronologic și axată pe cele patru variante-tipuri din ediția Maiorescu — remarcăm cum se infiltrează progresiv imaginile maritime în tema inițială, ce gravita numai în jurul codrului, pînă ce se ajunge la desăvîrșita fuziune a acestuia cu marea, care dobîndește în cele din urmă rolul precumpănitor în elegie, măcar că în toate variantele codrul este evocat prin mai multe motive decît marea.

Dar de unde i-a venit lui Eminescu cea dintâi sugestie de a crea o poezie, avînd ca temă ultima lui dorință referitoare la funeraliile sale ? [238]

Se știe că, în a. 1879, Eminescu a tradus din limba germană poemul dramatic *Vîrful cu dor* al Carmen Sylvei[238], care are ca subiect moartea ciobanului în codru pe munte și ultimele lui dorințe. Carmen Sylva se inspirase din balada Mioriței, varianta Alecsandri. Eminescu însă nu a reluat această temă, desigur fiindcă-și dădea perfect seama că *Miorița* reprezenta un summum artistic, care nu mai putea fi sublimat cu nici un chip, pentru a se crea pe baza ei o operă originală, care s-o depășească sau măcar s-o egaleze ca realizarea estetică. Această baladă populară i-a sugerat însă ideea dorinței testamentare cu privire la propriile sale funeralii. Atît ! Nu credem că s-ar putea stabili o analogie de asemenea între *Miorița* și motivul plantării unui arbore pe mormînt. În adevăr, în unele variante ale elegiei *Mai am un singur dor* — întocmai cum ciobanul lasă cu limbă de moarte dragii sale mioare grija de a-i pune la cap fluierul sau cavalul, cu care doinea pe cînd păzea oile — tot așa și Eminescu, adoratorul pădurii și al copacilor ei, în special al teiului, o roagă pe iubita lui să-i sădească la căpătîi o creangă de tei, pentru ca arborele ce va crește din ea să-l umbrească :

„.... Iar tu, iubita mea,
Nu-mi plînge la creștet,
Din teiu un ram îmi ia,
Ci care-i mai veșted
La capu-mi să-l îngropi,
Iubito, aice —
Din ochii tăi doi stropi
Asupră-i să pice.
Simțind cum teiul meu
Asupră-mi umbrește,
Eu voiu dormi mereu
Mereu el va crește..." [240]

În altă schiță, poetul o roagă pe iubită să-i samene o ghindă pe mormînt, ca să crească dintr-însa un stejar, care să-i țină umbră :

„... Alături să-mi îngropi,
Iubito, o ghindă :
Deasupra negrei gropi
În sus să se-ntindă.
Să simt cum trupul meu,
Crescînd, îl umbrește.
Eu voiu dormi mereu,
Mereu ea va crește “ [241]

Mult mai sigur ni se pare că sugestia sădirii arborelui i-a putut veni lui Eminescu din lectura unor mari lirici streini, la cari acest motiv apare în toată claritatea. Astfel, Ronsard, în oda sa în ton elegiac, dorește să i se planteze un arbore pe mormînt, fără a specifica ce fel de arbore anume :

„... Je défens qu'on me rompe
Le marbre pour la pompe
De vouloir mon tombeau
Bastir plus beau :
Mais bien je veux qu'un arbre
M'ombrage en lieu d'un marbre,
Arbre qui soit couvert
Toujours de verd...“ [242]

Dar motivul acesta — cu indicarea precisă a arborelui și chiar cu descrierea lui — e splendid ilustrat de duioasa elegie *„Lucie“* a lui Musset :

—„Mes chers amis, quand je mourrai,
Plantez un saule au cimetière.
J'aime son feuillage éploré,
La pâleur m'en est douce et chère,
Et son ombre sera légère
A la terre où je dormirai.“ [243]

Desigur, *nu s-ar putea imagina un mai reușit simbol al doliului decît salcia pletoasă, sau cum îi spun francezii și mai sugestiv „saule pleureur“ ori „saule éploré“ !* Parcă vedem în ea chipul unei femei îndurerate, cu părul despletit, plîngînd deasupra mormîntului unei ființe scumpe...

Nu credem că Eminescu a cunoscut versurile respective ale lui Musset. Frumusețea lor l-ar fi tentat, poate, să adopte și să prelucreze motivul atît de poetic exprimat de ele.[244]

Pe de-altă parte, noi opinăm că — spre deosebire de citații poeți francezi — în viziunea eminesciană, arborele

sădit pe mormînt trebue considerat ca un simbol al codrului, de tipul sinecdotic. Poetul nostru dorea nespus de mult să aibă și după moarte lîngă dînsul acest element al naturii atît de drag lui. Dar codrul apărea deja în elegia sa sub atîtea aspecte și într-un mare număr de variante. Tocmai de aceea a și renunțat el complet la acest motiv — sub forma rugăminții către iubită de a-i planta un arbore la căpătîi — socotindu-l cu totul de prisos. În adevăr, în nici una din cele patru variante bine cunoscute, socotite drept realizări ultime — cu caracter definitiv sau aproape definitiv — nu-l mai aflăm deloc. Prezența teiului „sfînt", care-și scutură floarea pe mormîntul poetului, se cuvine a fi privită nu altfel decît ca a unui copac predilect din pădure, întocmai ca și prezența brazilor din aceeași poezie.

În concluzie, ceea ce este în afară de îndoială, e că elegia *Mai am un singur dor* prezintă strînse aderențe — oricît de diferit apare modul lor de expresie — cu tema mioritică, adică cu participarea elementelor naturii la funeraliile ciobanului, încununîndu-i moartea lui năprasnică cu un grandios spectacol feeric.

Numai așa se poate explica de ce, în faza ei inițială, elegia eminesciană în chestiune avea de obiect exclusiv codrul.

e) Întinerirea anuală a codrului — simbolul naturii nemuritoare

„*Revedere*" [245] — o altă poezie a lui Eminescu, în metru și ritm popular, despre codru — are de asemenea formă de dialog între acesta și poet. La întîlnirea lor, după o lungă despărțire, poetul îl întreabă pe codru ce mai face. Codrul, bine dispus și conștient de soarta lui privilegiată, îi povestește cu satisfacție cum se desfășoară viața lui, ceea ce-l determină pe poet să exclame, fericindu-l :

— „*Codrule cu rîuri line,*
Vreme trece, vreme vine :
Tu din tînăr precum ești,
Tot mereu întinerești." [246]

Iar mai departe, pentru a ilustra în chip antitetic deosebirea culminantă dintre imortalitatea naturii și caracterul trecător

al existenței umane, poetul pune în gura codrului personificat următoarele versuri :

—„... *Numai omu-i schimbător,*
Pe pămînt rătăcitor ;
Iar noi locului ne ținem,
Cum am fost așa rămînem :
Marea și cu rîurile,
Lumea cu pustiurile,
Luna și cu soarele,
Codrul cu izvoarele.“ [217]

Spre deosebire de poezia analizată anterior, *Eminescu a făcut aici, din codru, simbolul naturii nemuritoare, care se regenerează la infinit prin contrast cu viața efemeră a omului.*

Fapt nespus de interesant, și în această poezie — cu o așa de profundă și melancolică viziune asupra destinului uman — Eminescu a primit sugestii de la creația folclorică română. În adevăr, *în repertoriul liricei noastre populare, există o doină cu numeroase variante, în care aflăm motivul principal al citatei poezii, cu cele două fațete antitetice ale sale : tinerețea eternă a codrului și viața trecătoare a omului.*

Cităm mai întâi, pentru a ilustra concret aceasta, o variantă din Transilvania :

—„Mă mir, codrule, de tine,
Cum de-ți merge-așa de bine !
Tu, toamna, te-mbătrînești,
Primăvara, 'ntinerești !
Iar eu dacă-mbătrînesc,
Nu mă mai întineresc !“ [218]

E forma cea mai simplă și totodată cea mai lapidară, sub care aflăm motivul respectiv, exprimat în chip exclamativ și cînd rapsodul popular se raportă la întinerirea codrului în fiecare primăvară, și atunci cînd el se raportă la îmbătrînirea iremediabilă a omului. În desăvîrșita ei simplitate, această efuziune lirică pare mai degrabă o sentință filosofică primitivă de maximă concentrare.

Iată acum o variantă din Oltenia :

—„*Codrule, codrulule,*
Frumos ești drăguțule !
Vara, ești ca toată lumea
Și toamna, te bate bruma,

De îți scutură cununa ;
Iar iarna te veslejești,
Primăvara, înverzești
Și tot tînăr te găsești.
Ferice, codre, de tine,
Că nu-mbătrînești ca mine !...“ [249]

Această variantă pune într-o lumină și mai vie, printr-o serie de imagini foarte sugestive, miracolul întineririi codrului. Fericindu-l pe codru, poetul popular se simte, prin contrast cu el, cu atît mai nefericit de bătrînețea lui fără leac. E ceea ce face ca tonalitatea doinei să fie profund elegiacă.

În fine, mai cităm o variantă din Maramureș, în care atmosfera de elegie apare și mai accentuată :

Și codruțu-i supărat,
Toamna, cînd rămîne-uscat ;
Nu-i ca mine cu bănat !
—„*Codruț, nu te supăra,*
Că luna Mai a vini
Și iarăși îi înverzi.
Da sărac-inima mea,
Dac-odată se topiè[ște],
Șohănit[250] *nu înverzè[ște] :*
Nice toamna, nici vara,
Șohănit pînă-i lumea !“ [251]

Aici, rapsodul popular, care se arată a fi strîns atașat codrului, îl consolează pe acesta, amintindu-i de luna mai, sorocul celei mai strălucite întineriri a lui. Totuși, consolarea e numai pentru codru ; căci ea îi dă dureros ul prilej de a fi copleșit de tristețe, gîndind la soarta sa proprie, vitrega soartă a tuturor oamenilor...

Fapt în adevăr uimitor, Lamartine — în ciclul său de *Harmonies poétiques et religieuses* — are o poemă cu exact același subiect ca și *Revedere* a lui Eminescu, ceea ce rezultă chiar din titlul ei : „*Eternité de la nature, brièveté de l'homme*“ [252] În această poemă, poetul francez invocă rînd pe rînd cele mai reprezentative elemente ale naturii — astrele, munții, oceanul... — pentru a le pune în plină lumină caracterul lor nemuritor prin contrast cu viața trecătoare a omului :

—„Roulez dans vos sentiers de flamme,
Astres, rois de l'immensité !

Insultez, écrasez mon âme
Par votre presque éternité ! ..." [253]

sau :

—„Triomphe, immortelle nature ! ...
La mort retrempe ta puissance..." [254]

sau încă :

—„Vieil océan, dans tes rivages,
Flotte comme un ciel écumant...
Pendant que les empires naissent,
Grandissent, tombent, disparaissent...
Dresse tes bouillonnantes crêtes,
Bats ta rive et dis aux tempêtes :
—Où sont les nids des nations ? ..." [255]

Totuși, în privința concluziilor finale, la care ajung, acești doi poeți se deosebesc fundamental unul de altul.[256] Tot așa de mult diferă poeziile lor și ca formă de expresie. Sub aspectul conceptual însă, ele sînt cît se poate de înrudite : aceeași idee generală le animă pe amîndouă. Iată de ce oricine ar putea crede că Eminescu — scriind elegia sa *Revedere* — s-a inspirat din citata poemă a lui Lamartine, dacă nu ar exista documente folclorice ca cele mai sus relatate, care arată în mod incontestabil, atît prin fond, cît și prin forma poetică, adevăratul izvor de unde a primit poetul nostru sugestii.

Considerăm deci în afară de orice controversă, că sursa de inspirație a lui Eminescu a fost vreuna dintre variantele doinei de jale mai sus citate. Evident însă, el a reușit să înalțe simbolul popular la un nivel artistic superior, prin splendidele imagini prin care l-a ilustrat.

f) CODRUL — ca simbol de împărat al naturii

O altă poezie despre codru, a lui Eminescu, tot cu caracter simbolic și care de asemenea are oarecare aderențe folclorice — deși la prima vedere, stilul ei nu ne lasă să bănuim aceasta — este *Povestea codrului*[257]. Aici, codrul ne este înfățișat în rangul de împărat al naturii :

„*Împărat slăvit e codrul*,
Neamuri mii îi stau sub poale,

Toate înflorind din mila
Codrului, Măriei-Sale..." [258]

Dar viziunea aceasta a codrului-monarh noi am întîlnit-o într-o doină de iubire, pe care am auzit-o cîntată în a. 1919, de un lăutar din Munții Vrancei și care începe cu următoarea invocație adresată codrului de către flăcăul îndrăgostit:

—„*Codrule, Măria-Ta*,
Lasă-mă sub poala ta,
Să mă umbresc cu mîndra,
Că nimic nu ți-oiu strica..." [259]

Aflăm însă cu surprindere, printre manuscrisele lui Eminescu publicate de Perpessicius, o poezie pe care acesta o grupează, cu drept cuvînt, la capitolul intitulat de el „Poeme originale de inspirație folclorică" și care prezintă următorul început:

—„*Codrule, Măria-Ta*,
Lasă-mă sub poala ta,
Că nimica n-oiu strica,
Fără num-o rămureà
Să-mi atîrn armele-n ea..." [260]

Mai departe, poezia continuă cu încă 16 versuri, unde se simte mîna și stilul lui Eminescu, deși ele sînt scrise tot după modelul folcloric.

Cele cinci versuri citate prezintă însă cea mai desăvîrșită autenticitate folclorică, întrucît poetul n-a intervenit absolut deloc la redactarea lor. Recunoaștem în ele începutul unei doine haiducești, căci numai un haiduc putea adresa codrului o asemenea rugăminte. Și mai recunoaștem totodată și originea transilvană a acestor versuri, după construcția sintactică cu „*fără numai*" din versul al patrulea. În adevăr, o invocație identică a codrului întîlnim și într-o doină din timpul nostru, culeasă într-un sat de la poalele Munților Rodnei, dar care nu pare a fi de haiduc și nici de dragoste, ci mai curînd de jale:

—„*Codrule, Măria-Ta*,
Lasă-mă sub umbra ta,
Să-mi alin durerea mea!
Să mă culc cu fața-n sus
Și să dorm, dormire-aș dus!" [261]

Ba mai mult : ultimele două versuri ale acestei doine figurează exact la fel și la Eminescu — în poezia publicată, după manuscrise, de Perpessicius — printre cele 16 versuri considerate de noi drept creație personală a poetului. Ele pot fi însă exceptate, deoarece factura lor specific populară nu poate fi pusă la îndoială.

Documentele folclorice relatate de noi constituiesc dovezi palpabile că ideea codrului-monarh, căruia Eminescu îl adresează chiar și titulatura reverențioasă de „*Măria-Sa*“, i-a venit din cîntecul popular.

Ba încă, într-o doină de jale din sudul Transilvaniei, i se atribuie codrului de asemenea rang împărătesc, întocmai ca-n *Povestea codrului* :

„... Jelui-m-aș codrului...
Codru-i verde și-*mpărat*,
Mă tem că mă spune-n sat...“ [262]

La fel este numit codrul și de o doină din județul Gorj :

„... Mîndru-i *codru împărat*,
Eu tînăr și supărat...“ [263]

Totuși, calificativul acesta, din citatele doine, nu este cel originar. În adevăr, în ambele cîntece, „*împărat*“ este o înlocuire tîrzie a epitetului „împănat“ (<pană <peană) care, înseamnă <împodobit cu flori>, <gătit cu peană> (ca un flăcău). Această preschimbare se datorește, evident, cvasiomonimiei celor două cuvinte.

Astfel, în colecția de cîntece populare din regiunea Sibiului, a lui Aureliu Millea — realizată chiar în epoca de strălucire a lui Eminescu, însă rămasă în manuscris pînă-n vremea noastră — doina de jale prezintă următorul aspect :

„... Jelui-m-aș codrului,
Codru-i verde și-mpănat,
Nu crede că-s supărat...“ [264]

Iar o variantă bihoreană, care corespunde exact citatei doine oltenești, sună de asemenea :

„*Mîndru-i codrul, împănat*
Eu, tînăr și supărat...“ [265]

Să fi cunoscut oare Eminescu vreo variantă, în care avusese deja loc substituirea adjectivului participial „*împănat*“ prin apelativul „*împărat*“ ? Nu este exclus. Dar nu e mai puțin probabil ca titlul de *împărat* dat codrului

să-i fi fost sugerat poetului chiar de invocația specific folclorică mai sus menționată:

—„Codrule, Măria-Ta..."

Că Eminescu a cunoscut cîntece populare cu această invocație, nu mai există absolut nici o îndoială. Confirmarea cea mai sigură ne-o aduce mai ales citata poezie manuscrisă publicată de Perpessicius. Ni se pare imposibil de admis, în cazul de față, să avem a face cu simple coincidențe întîmplătoare.[266]

Dar pe ce culme artistică a ridicat Eminescu modestul motiv inspirat din cîntecul popular, realizînd acel splendid tablou panegiric al codrului! Coroana și stema lui de monarh sînt cu mult mai de preț decît cele ale tuturor împăraților pămîntului, căci i le formează soarele cu luna și cu ceilalți aștri ai nopții.[267] Pe de-altă parte, el este împăratul ideal, întrucît sub aripa-i protectoare se adăpostește fericită o întreagă lume de viețuitoare, care toate i se-nchină pline de recunoștință și cărora li se adaugă și poetul cu iubita lui, ceea ce face ca poezia să se transforme pe nesimțite într-o fermecătoare idilă:

„... Ne-om culca lîngă izvorul,
Ce răsare sub un teiu.
Adormi-vom, troieni-va
Teiul floarea-i peste noi
Și prin somn auzi-vom bucium
De la stînele de oi...
Peste albele izvoare,
Luna bate printre ramuri..." [268]

Codrul, adînc înțelegător, contemplă cu cea mai paternă atitudine fericita pereche, care doarme îmbrățișată în acest cadru feeric, sub teiul încărcat de floare, ningînd peste ei... Și, prin glasul teiului, el o recomandă admirativ — ca pildă de armonie — tuturor curtenilor săi:

„... Iară gazda noastră zice,
Dîndu-și ramurile-n laturi:
— O, priviți-i cum visează
Visul codrului de fagi!
Amîndoi, ca-ntr-o poveste,
Ei își sînt așa de dragi!" [269]

Nu se putea un final mai adecvat pentru definirea caracterului de părinte ocrotitor, al codrului.

Principalul e că, în această capodoperă lirică a lui Eminescu, am surprins de asemenea o scînteie, la lumina căreia ni se reveleazǎ legătura ei intimă cu poezia tradițională a pămîntului nostru.

* * *

Nu încape îndoială că atmosfera, în care e învăluit codrul doinelor — atît de înrudită cu cea a codrului lui Eminescu — a contribuit și ea într-o însemnată măsură la ecoul cu multiple rezonanțe, ce-l trezește, în sufletele lectorilor români mai ales, *acest element încîntător al naturii, care a devenit la poetul nostru, sub cele mai variate forme, simbolul tipic al refugiului romantic.* Se poate spune despre codru că *el a fost aproape apoteozat de Eminescu, căci în lirica sa ne întîmpină un adevărat cult al codrului.*

Din cele mai sus relatate, credem a rezulta în chip evident că, *în comparație cu celelalte simboluri din lirica lui Eminescu, codrul le întrece pe toate sub aspectul polivalenței.*

Dacă unele din valențele simbolice ale acestui predilect element al naturii personificate i-au fost sugerate lui de anumite imagini evocative, aflate chiar la sursa folclorică românească, altele însă au fost atribuite codrului de poetul însuși, care le-a plăsmuit integral.

În România, țara pădurilor, care alcătuiesc podoaba ei cea mai minunată — încununîndu-i cu deosebire munții săi — rolul de simbol cu atîtea fațete al codrului era așa de firesc să ne fie înfățișat artistic de pana măiastră a celui mai de frunte poet!

§ 15. Luceafărul

În simbolica eminesciană, un loc aparte — prin profunzimea și complexitatea lui — ocupă *Luceafărul*. El e *simbolul omului genial, tronînd imperturbabil pe deasupra contingențelor telurice și fiind total inadaptabil la ele. Osîndit a trăi pe veci neînțeles și într-o izolare absolută — fără să poată participa în vreun chip la cele ce constituiesc trecătoarea*

fericire a muritorilor — el îi privește pe aceștia, din înălțimea lui, cu un zîmbet îngăduitor, dar în care este implicat și disprețul.

Cu Luceafărul se identifică — în chip nemărturisit — însuși Eminescu.

Am relatat mai sus o serie de *simboluri*, care se raportă la figuri de bărbați sau femei — dar în special de bărbați — care mai toate au fost *create de poet pe bază de contrast. E un procedeu stilistic caracteristic lui Eminescu, prin care el reușește să dea un relief surprinzător de proeminent personajului simbolic. De același procedeu a făcut el uz și în acest poem, trasînd un hotar abisal între lumea Luceafărului și lumea muritorilor.*

În pofida subtilității și a adîncimii sale, *Luceafărul* are de asemenea, la originea lui, strînse relații cu folclorul național. În adevăr, izvorul de inspirație al acestei capodopere a literaturii române este — precum se știe — un basm românesc din Muntenia, înregistrat de un călător german.[270] E de altfel un fapt asupra căruia ne dă o indicație foarte precisă Eminescu însuși, într-unul din manuscrisele rămase de la dînsul[271].

Acest basm, autentic popular, ne înfățișează paralel iubirea zmeului-luceafăr și iubirea unui fecior de împărat pentru aceeași frumoasă prințesă. Ea îi cere zmeului-luceafăr să renunțe la puterea și nemurirea lui și să se facă om ca și dînsa, dacă vrea să devină soția lui. El acceptă condiția și se duce la Dumnezeu, ca să-l roage să-l facă muritor. Dumnezeu însă îi spune să privească spre pămînt. Zmeul-luceafăr o vede atunci pe iubita lui, pentru care voia să-și jertfească nemurirea, fugind, călare, în brațele fiului de împărat. Aprins de mînia grozavă a geloziei, el aruncă o stîncă uriașă asupra necredincioasei.[272]

Dar Eminescu nu utilizează un asemenea final, deși era foarte logic și natural în crudul său realism. Eroul ar fi apărut prea meschin și prea obișnuit. Luceafărul lui, conștient de superioritatea sa, se limitează a o privi cu dispreț pe cea care-l trădase, rămînînd mai departe ceea ce a fost — adică nemuritor — însă în același timp, mereu singur și fără a fi cunoscut farmecul iubirii pămîntești.

Pentru adîncirea contrastului dintre Luceafăr și rivalul său muritor, Eminescu îl substituie pe feciorul de împărat din basm cu un simplu paj, un:

„... Viclean copil de casă,
Ce umple cupele cu vin
Mesenilor la masă,

Un paj ce poartă pas cu pas
A-mpărătesei rochii,
Băiat din flori și de pripas,
Dar îndrăzneț cu ochii..." [273]

Apoi, poetul le dă amîndoror acestor îndrăgostiți tereștri același nume: prințesei, Cătălina; iar pajului, Cătălin. Prin aceasta, el îi identifică și mai mult, ca ființe alcătuite din aceeași plasmă pămînteană.

Tot în lumina contrastului trebuie privită de asemenea încîntătoarea scenă idilică, ai cărei eroi sînt Cătălin cu Cătălina. Ea are loc într-un splendid cadru feeric:

„... Răsare luna liniștit
Și tremurînd din apă

Și imple cu-ale ei scîntei
Cărările din crînguri.
Sub șirul lung de mîndri tei,
Ședeau doi tineri singuri:

— O, lasă-mi capul meu pe sîn,
Iubito, să se culce...

Miroase florile-argintii
Și cad, o dulce ploaie,
Pe creștetele-a doi copii
Cu plete lungi, bălaie..." [274]

Această scenă de iubire are loc chiar în momentul cînd Luceafărul — visînd la idealul de a o dobîndi ca mireasă pe frumoasa prințesă — îl implora pe Dumnezeu să-i ia nemurirea, care-l împiedica de a și-l împlini. Atunci, Dumnezeu îl trezește la cruda realitate pe visătorul Luceafăr, îndemnîndu-l să se ducă să vadă singur ce se petrecea pe pămînt:

—„... Și pentru cine vrei să mori?
Întoarce-te, te-ndreaptă

Spre-acel pămînt rătăcitor
Și vezi ce te așteaptă !"[275]

Luceafărul — întors la locul său de pe firmament — privește consternat, de acolo de sus din lumea sa astrală, scena din parcul luminat de lună. Lui nu-i venea a crede... Și totuși, fata de pe banca de sub teii înfloriți, din brațele pajului Cătălin, nu era alta decît prințesa Cătălina, acea perfectă incarnație a frumuseței feminine, pe care el o invocase puțin mai înainte cu focul celei mai aprinse iubiri:

—„.... O vin', odorul meu nespus,
Și lumea ta o lasă;
Eu sînt luceafărul de sus,
Iar tu să-mi fii mireasă.

O vin', în părul tău bălai,
S-anin cununi de stele,
Pe-a mele ceruri să răsai
Mai mîndră decît ele !"[276]

Acum însă, frumoasa prințesă a devenit subit, în ochii Luceafărului profund dezamăgit, un banal „chip de lut" fără nici o atracție. În adevăr, cînd ea îi adresează și de astă dată obișnuita-i invocație de a veni pe pămînt la dînsa:

—„Cobori în jos, luceafăr blînd,
Alunecînd pe-o rază..."[277]

el, fără a se clinti din locul lui de pe cer, o privește cu o răceală de gheață, răspunzîndu-i cu acea întrebare plină de sarcasm:

—„Ce-ți pasă ție, *chip de lut*,
Dac-oi fi eu sau altul ?

Trăind în cercul vostru strîmt,
Norocul vă petrece,
Ci eu în lumea mea mă simt
Nemuritor și rece."[278]

Interesant de relevat e că tema avînd de obiect un astru personificat și apoteozat, care merge la Dumnezeu cu scopul de a-și îndeplini dorința lui arzătoare de a se însura cu o frumoasă fată, figurează sub un aspect întru cîtva analog și-n unul din cele mai vechi și mai valoroase ca realizare artistică dintre cîntecele eposului popular al românilor. Este balada *Soarelui și a Lunei*[279]. Subiectul ei, mitologic

prin excelență, este o mărturie indiscutabilă a caracterului său arhaic.

Ceea ce voim să scoatem în evidență e că *motivul călătoriei la cer a eroului îndrăgostit, din tema luciferică a lui Eminescu, se distinge prin autohtonismul lui deosebit de proeminent de vreme ce-l aflăm* — deși sub forme ce diferă sensibl — *atît în epica noastră în proză, cît și în cea în versuri.*

Eminescu a folosit acest motiv folcloric, dîndu-i o amplă dezvoltare și sublimîndu-l cu o măiestrie inegalabilă, așa cum numai un poet genial putea s-o facă. La el, menționatul motiv se transformă în episodul splendidei călătorii a Luceafărului pe căile infinitului interplanetar:

„... Porni luceafărul. Creșteau
În cer a lui aripe
*Și căi de mii de ani treceau
În tot atîtea clipe.*

*Un cer de stele dedesupt,
Deasupra-i, cer de stele —
Părea un fulger nentrerupt
Rătăcitor prin ele...*" [280]

E o viziune pancosmică profund impresionantă, expresie a grandiosului și a sublimului!

La același înalt nivel poetic, se situează și dialogul dintre Luceafăr și Dumnezeu:

*—„De greul negrei vecinicii,
Părinte, mă dezleagă*
Și lăudat pe veci să fii
Pe-a lumii scară-ntreagă;

O, cere-mi, Doamne, orice preț,
Dar dă-mi o altă soarte,
Căci tu izvor ești de vieți
Și dătător de moarte;

*Reia-mi al nemuririi nimb
Și focul din privire,
Și pentru toate dă-mi în schimb
O oră de iubire...*" [281]

Aici, poetul pune-n antiteză nemurirea cea rece, impasibilă, cu lumea muritorilor cea atît de efemeră, dar totuși

însufleţită şi încălzită de flacăra sentimentelor şi pasiunilor mari, în care pare a rezida însuşi tîlcul trecătoarei lor vieţi.

Cheia semnificaţiei simbolice a poemei sale ne-o dă Eminescu însuşi, într-o notă manuscrisă pe cît de lapidară, pe atît de precisă şi de clară. Astfel, referindu-se la povestea care stă la baza *Luceafărului*, el spune: „... Iar *înţelesul* alegoric ce i-am dat este că, dacă *geniul nu cunoaşte nici moarte şi numele lui scapă de simpla uitare*, pe de-altă parte însă, *pe pămînt, nu e capabil a ferici pe cineva, nici capabil de a fi fericit.*

El n-are moarte, dar n-are nici noroc." [282]

Asupra simbolismului *Luceafărului*, stăruie poetul şi într-o altă însemnare, adăugată pe acelaşi manuscris, alături de nota deja citată:

„Mi s-a părut că *soarta Luceafărului din poveste seamănă mult cu soarta geniului pe pămînt şi i-am dat acest înţeles alegoric.*" [283]

a) Luceafărul

în comparaţie cu celebre creaţii poetice similare

„Luceafărul" lui Eminescu îşi află, în literatura universală, unele corespondente — la o serie de iluştri poeţi — alături de care poate sta cu cinste şi chiar rivaliza cu unele din ele.

Ne gîndim mai ales la romanticul Shelley, căruia îi plăcea aşa de mult să se exprime în simboluri. În adevăr, printre acestea, remarcăm unele de tipul eminescian. Îl avem în minte în primul rînd pe *Alastor*, eroul unui poem, pe care însuşi Shelley ni-l recomandă drept o alegorie.[284]

Acest erou îl reprezintă pe poetul de geniu, îndrăgostit de tot ceea ce e frumos pe lume şi în special de splendoarea peisajelor naturii, pe care le contemplă cu nesaţ şi cu încîntare. El rămîne însă un mare singuratic, neaflîndu-şi nicăieri printre femei partenera ideală visată de dînsul. Profund decepţionat, el moare cu mult înainte de vreme.[285]

Dar chiar eroul dramei lirice *Prometeu descătuşat*[286], a lui Shelley, este înrudit în anumite privinţe cu *Luceafărul* lui Eminescu şi, în acelaşi timp, şi cu demonul din poema *Înger şi demon*, precum şi cu rebelul din *Împărat şi proletar*,

care ațîță poporul să dărîme din temelie tot ce clădise secole și milenii pînă la dînșii. Titanul Prometeu, care a răpit focul din cer pentru oameni — dechizîndu-le drumul spre civilizație, prin progresul tehnic în cele mai diverse ramuri — este, la Shelley, *simbolul răzvrătitului de geniu*. E cel ce a cutezat să se ridice împotriva atotputernicului Zeus, înfruntîndu-l cu prețul celor mai crunte suplicii, pînă ce, în cele din urmă, după secole de suferință, a izbutit să triumfe, recăpătîndu-și libertatea, spre fericirea omenirii întregi.

Iar Byron, cel mai strălucit reprezentant al curentului romantic la englezi, făcînd panegiricul titanului Prometeu în poemul cu același nume[287] și evocînd suferințele de martir ale acestui mare revoltat, care era sortit să le îndure pe vecie, arată o compasiune adîncă pentru destinul lui de nemuritor:

„... Iar surda tiranie-a soartei...
Ți-a refuzat chiar și favoarea de-a muri :
Îngrozitorul dar, Eternitatea,
Ți-a fost ursit — și tu l-ai suportat eroic..."[288]

În figura lui Prometeu, Byron vede un revelator simbol pentru întreaga omenire oprimată:

„... *Tu, muritorilor, le ești simbol și semn*
Pentru destinul și puterea lor ;
Întocmai ca și tine, omul e divin în parte :
Un tulbure șuvoi din cristalin izvor..." [289]

În viziunea poetului român contemporan , Al. Philippide, din poemul *Izgonirea lui Prometeu*[290], titanul răsculat în contra zeului suprem nu este numai victima acestuia, ci și a ingratitudinii poporului, pentru fericirea căruia el se jertfise. Vulgul — nerecunoscător pînă la inconștiență — îl huiduie și-l lapidează pe marele său binefăcător. Prometeu îi răspunde cu un suveran dispreț, care ne amintește de disprețul Luceafărului eminescian față de pămînteana Cătălina și de ceilalți muritori.

Și totuși Prometeu — generos fără măsură — se arată gata să se sacrifice și în viitor spre a mai salva vreun alt șir de oameni din întuneric și din cumplita mizerie, pe care le-ar ursi-o o dumnezeire nedreaptă:

„... M-ați izgonit !
Mă-ntorc în nemurire,
Să-mi caut altă omenire-n loc ;
Să-i dau și ei mistuitorul foc ;
Și ferecat de-o nouă-nlănțuire,
S-aștept să se mai năruie un cer,
Să mă mai latre încă-o omenire.
Și-așa, din izgonire-n izgonire,
Să-mi port prin haos rîsul meu stingher.
Urlați ! ...
Rămîi în urma mea, Pămînt !..." [291]

În Prometeu, Philippide — ca și Byron și Shelley — vede incarnația principiului binelui. Răzvrătitul titan este, la el, însuși simbolul acestui principiu.

Dintre romanticii proeminenți ai Europei occidentale, îi vom menționa de asemenea pe Friedrich Hölderlin și pe John Keats, care au scris opere avînd ca erou pe HYPERION. Amintim că Luceafărul ne apare și el cu acest nume în cîteva locuri din poemul lui Eminescu. Însuși Dumnezeu — cînd el s-a dus în zbor la tronul lui ceresc, ca să-l roage să-l facă muritor — îl numește astfel :

—„*Hyperion*, ce din genuni
Răsai c-o-ntreagă lume,
Nu cere semne și minuni,
Care n-au chip și nume..." [292]

Sau încă :

—„Iar tu, *Hyperion*, rămîi
Oriunde ai apune ;
Tu ești din forma cea dintîi,
Ești veșnică minune..." [293]

Hyperion este, la Eminescu, o zeitate a luminii, un nemuritor. Hölderlin dă acest nume divin eroului lui, care se situează ierarhic între muritori și nemuritori și care se identifică cu poetul însuși. El a făcut dintr-însul și titlul romanului său epistolar[294], liric prin excelență, cu rezonanțe muzicale de proză ritmică. Hyperion al lui Hölderlin — fără să aibă în iubire dezamăgirea Luceafărului[295] — are același dispreț față de lumea reală, vulgară și meschină, cu care nu se poate împăca[296]. E ceea ce-l face să evadeze dintr-însa, visind o altă lume, ideală, unde să domine frumosul[297] și măreția

naturii, pentru care manifestă o adorație panteistă[298], ca și Eminescu. Hyperion aspiră la o viață divină, năzuind a se confunda cu zeii înșiși[299]. El compune un cîntec, pe care-l numește „Cîntecul soartei“ („Schicksalslied“), unde pune în contrast zbuciumata viață umană, supusă capriciilor soartei cu viața fără de moarte a zeilor. Ei sînt mai presus de soartă adică mai presus de hazard și de orice contingențe. Sînt *„fără soartă“* („schicksallos“), cum îi califică menționatul cîntec[300]. Pe același plan cu zeii, situează Hölderlin și geniile, adică spiritele:

„Voi haläduiți sus, în lumină,
Pe tărîmuri vaporoase, fericite Duhuri!
Strălucite adieri divine
V-ating ușor,
Cum ating degetele unei artiste
Strunele sacre...“ [301]

Nu poate fi îndoială că Eminescu — care era familiar cu întreaga literatură germană și în special cu marii ei romantici — a cunoscut bine opera lui Hölderlin. E probabil deci să fi primit unele vagi sugestii din ea[302]. Totuși, analogii de tipul celor mai sus relatate nu sînt atît de apropiate încît să ne permită a presupune că s-ar putea stabili vreo filiație între ele. Mult mai verosimil ni se pare să le atribuim afinităților temperamentale ale celor doi poeți.

Trecem acum la Keats, contemporanul mai tînăr al lui Byron și Shelley. Acest poet, pe care moartea l-a răpit atît de timpuriu, este autorul unui poem cu titlul *Hyperion*[303], inspirat din mitologia teogonică grecească și anume dintr-una din peripețiile titanomahiei. Divinul erou al lui Keats, ca și Luceafărul, este un zeu al luminii, purtînd același nume. Dar în afară de faptul că în poemul lui Eminescu, ca și în cel al poetului englez, eroul principal e același personaj mitologic, nu mai vedem vreo altă analogie palpabilă. Este vorba însă o creație de înalt nivel poetic, care face parte din aceeași aleasă familie.

În poemul cu semnificație alegorică al lui Keats, par a se reflecta rezultatele dezamăgitoare ale revoluției franceze[304], căreia i-a urmat îndată tirania imperiului napoleonian.

Din Hyperion — ultima și suprema speranță a titanilor — Keats a făcut simbolul poetului în ipostaza de creator, menit să îndrumeze lumea spre înalte idealuri.

Este în adevăr impunătoare scena apariției lui Hyperion în toată strălucirea lui divină, inundînd cu lumina razelor sale văgăunele tainice ale munților stîncoși, unde erau ascunși titanii umiliți și descurajați în frunte cu bătrînul Saturn. Portretul lui Hyperion e maiestuos; iar tabloul de natură, pe care-l dezvăluiesc din bezna neagră razele lui, însuflețindu-l, ne încîntă[305]. Totuși, apariția Luceafărului lui Eminescu sub variate înfățișări — fie atunci cînd răspunde la chemările impunătoare ale fetei de împărat, fie cînd străbate în zbor de fulger văzduhurile marelui cosmos — credem că depășește, ca realizare artistică, menționata scenă din poemul englez.

Deși Hyperion al lui Keats este o operă neterminată[306], ea s-a bucurat de cea mai înaltă apreciere din partea multor poeți și critici literari, cari au văzut în ea o capodoperă a unui poet genial. Ar fi destul să-l amintim pe Byron, care spunea că: „...fragmentul Hyperion al lui [Keats] pare în adevăr a fi inspirat de titani și este tot așa de sublim ca și tragediile lui Aeschylos.“ [307]

Dar cel mai mare admirator al poemului *Hyperion* a fost prietenul intim al lui Keats, poetul Shelley, de la care au rămas o serie de evaluări foarte elogioase.[308]

În sfera luciferică, se circumscrie și *La chute d'un ange*[309] a lui Lamartine, care prezintă o uimitoare analogie tematică cu *Luceafărul* lui Eminescu, deși noi nu credem nicidecum că poate fi vorba aici de vreo influență din partea ilustrului romantic francez asupra poetului nostru.

Subiectul poemului este în esența sa următorul:

Un înger, în peregrinările lui pe pămînt, vede o fată frumoasă fără seamăn, pe care o îndrăgește cu o pasiune mistuitoare. Îndată, a pus stăpînire pe el dorința impetuoasă de a deveni muritor ca și dînsa, pentru a putea gusta alături de ea fericirea pămîntească. El se frămîntă cu gîndul cum să scape de povara nemuririi. Dar iată chiar cuvintele angelicului erou adresate fetei iubite:

„...*Mon destin immortel, combien je le maudis!*
Combien de fois, tenté par un attrait trop tendre,

Ne pouvant l'élever, je brûlai de descendre.
D'abdiquer ce destin, pour t'égaler à moi
Et de vivre la vie en mourant comme toi !..." [310]

Apoi, îndreptîndu-și glasul către Dumnezeu, îl imploră să-i ia darul nemuririi:

— „... *Fais-moi mourir aussi, Dieu qui la fis mortelle !*
Être homme, quel destin ! ... oui, mais être aimé d'elle!
Mais aimer, être aimé ! s'échanger tour à tour !
Ah ! l'ange ne sait pas ce que c'est que l'amour ! ..." [311]

De aici încolo, tema poemului lui Lamartine diferă complet de cea a *Luceafărului* lui Eminescu: Dorința îngerului de a fi muritor nu întîrzie de a deveni realitate. Dar el plătește foarte scump această transformare — cu cele mai mari suferințe și cu cele mai grele sacrificii imaginabile — ca o pedeapsă divină, fiindcă a preferat efemera fericire pămîntească în locul celei eterne, cerești. Spre deosebire de eroul lamartinian, Luceafărul eminescian nu merge pînă la stadiul pierderii nemuririi sale.

În ce privește motivul relatat anterior, el este exact același în ambele părți; iar eroul poetului francez — deși nu e personificarea unui astru — prezintă de asemenea o frapantă analogie cu Luceafărul, dat fiind că și el este un personaj supranatural și nemuritor. Considerăm însă această analogie drept o coincidență întîmplătoare. Modul de exprimare a menționatului motiv se deosebește fundamental la cei doi poeți. Pe de-altă parte, acțiunea poemului lui Lamartine constă aproape în întregime din povestirea martiriului îndurat de îngerul devenit om.

Tot dintre romantici, un alt însemnat liric, care prezintă o surprinzătoare înrudire cu Eminescu, este poetul filosof Alfred de Vigny, prin poemul său *Moïse*[312]. Din acest personaj biblic — cea mai strălucită figură din Vechiul Testament — *Vigny a izbutit sa creeze impozantul simbol al genialului conducător de popoare și implicit al profetului, care-și pune adînca-i înțelepciune clarvăzătoare în slujba destinelor neamului său.*

Remarcăm la acest erou unele trăsături comune cu cele ale Luceafărului. Astfel, Moise e sortit și el — tocmai din cauza superiorității sale de ordin spiritual — să trăiască într-o izolare absolută, necunoscînd nimic din bucuriile conaționa-

lilor săi. Frumoasele fete din neamul lui Izrael îl ocolesc. Venerat peste măsură, el e temut grozav de toate și de toți; dar nu este iubit de nimeni! E ceea ce-l face să se simtă nespus de nefericit. Ca și Luceafărul lui Eminescu, el stă de vorbă cu Dumnezeu și-l roagă să-i ia onorurile și puterea, precum și marile răspunderi pe care i le-a dat și, mai ales, să beneficieze și el de odihna supremă, prin moarte, ca orice muritor de rînd:

—„... Hélas! je suis, Seigneur, puissant et solitaire,
Laissez-moi m'endormir du sommeil de la terre" [313]

În ce privește conținutul acestor măiestre versuri — care revin ca un lait-motiv de-a lungul poemului și al căror ton e atît de grav și de profund tulburător — ne uimește asemănarea de concepție cu versurile nu mai puțin măiestre și grave, pe care Eminescu le pune în gura Luceafărului, cînd el îi adresează lui Dumnezeu ruga sa fierbinte de a-i lua nemurirea:

—„... Din chaos, Doamne-am apărut
Și m-aș întoarce-n chaos...
Și din repaos m-am născut,
Mi-e sete de repaos." [314]

Și totuși citatele versuri — ale lui Vigny și Eminescu — sînt complet independente unele de altele, ceea ce ne indică foarte clar faptul că ele diferă fundamental ca mod de expresie.

În fine, nu putem să nu-l amintim și pe Lermontov, al cărui *Demon*[315] — figură mitologică, inspirată din folclorul caucazian — se-ndrăgostește pătimaș de frumoasa prințesă Tamara și este gata să renunțe la nemurire de dragul ei. Destăinuindu-i iubirea lui fierbinte, năvalnică, el o întreabă:

—„... *Ce-i veșnicia fără tine?*
Nemărginirea toată, ce-i?
— Cuvinte goale și streine,
Un templu vast, dar fără zei!" [316]

Noi avem convingerea că nici unul dintre citații poeți străini nu l-a înrîurit pe Eminescu la crearea poemei *Luceafărul* — capodopera de prim rang între capodoperele sale poetice — deși nu ne îndoim că pe unii din ei i-a cunoscut bine. Nici una din numeroasele piese de atelier — schițe sau variante, publicate după manuscrisele lui — nu ne

îndrituesc, prin vreun vestigiu măcar cît de neînsemnat, să bănuim aceasta. Dar el nici nu avea nevoie să se inspire de aiurea. Jaloanele principale ale creației sale erau foarte precis fixate chiar în izvorul autohton.

Așadar, din cele mai sus relatate, credem a reieși clar că *Eminescu cu impunătoarea figură simbolică a Luceafărului, intră pe calea cea mai legitimă în poezia universală. Dar aici — în sfera unor distinși poeți, ca cei mai sus menționați — el aduce un erou, care, deși prezintă anumite trăsături analoage cu cele ale eroilor acestora, este totuși de o desăvîrșită originalitate, fiind marcat de amprenta specificului etnic într-o măsură deosebit de pregnantă, întrucît Luceafărul său are la temelie cea mai autentică sursă folclorică românească, de veche tradiție.*

* * *

Spre deosebire de majoritatea simbolurilor eminesciene prezentate în acest ultim capitol, cele două, care reprezintă tipul cel mai arhaic și pe care le-am analizat pe larg în cea mai mare parte a lucrării noastre — plasîndu-le în cadrul etnologic, după criteriul comparatist — se circumscriu unei categorii mult diferite. Ele au substrat exclusiv folcloric și mistic în același timp, reflectînd chiar enunțul lapidar al unei datini multimilenare. În felul cum le-a utilizat Eminescu, ele au continuat să rămînă foarte distincte, în poemul său, cu sonoritatea și cu semnificația lor arhaică. Deși poetul le-a dat o formă atît de originală — combinînd cu abilitate două expresii stereotipe de proveniență cu totul diferită într-una singură — totuși, în această nouă formă deosebit de complexă, el le-a conservat sub aspectul lor antic fără a cuteza să le supună vreunei modificări. Le-a reprodus invariabil, în formulă, așa cum ai cita un proverb sau un dicton, avînd grijă doar să le pună la locul cel mai potrivit. Numai astfel, a putut realiza prin ele un maximum de efect poetic. Dacă nu le-a modificat nici într-un chip, e fiindcă poetul și-a dat seama că aceasta nu-i era îngăduit sub nici un motiv. În adevăr, orice schimbare oricît de mică, ar fi fost fatală aici : ar fi anihilat toată rezonanța substratului folcloric.

În poezia lui Eminescu, care a pus la contribuţie aşa de amplu şi într-un mod atît de fericit folclorul, simbolurile străvechi ne apar în cea mai perfectă armonie cu opera sa privită în întregul ei, dar mai ales cu tema unui poem ca acela ce ne înfăţişează înverşunatul conflict dintre Mircea cel Mare şi Baiazid Fulgerul, unde vibrează eroic cea mai caldă, mai emoţionantă iubire de ţară, de pămîntul ei sacru, de apele sale...

NOTE

1. Unele din simbolurile, pe care le vom expune aici, au fost abordate şi de D. Caracostea, în comunicarea sa despre simbolurile lui Eminescu (cf. *Studii eminesciene*, p.135 sqq.). Noi le vom da însă interpretarea noastră proprie, care diferă fundamental de a sa în multe privinţe.

2. ital.: Gaetano.

3. Fost profesor de l. italiană la conservatorul din Viena şi autor al mai multor volume de poezii germane, dintre care cităm: *Inneres Leben* (1860), *Aus einsamer Stube* (1864), *Gottlieb — ein Stilleben* (1871). De asemenea, a făcut el traduceri din operele unor scriitori italieni în limba germană.

4. La B.A.R., în ms-ul de sub No. 2262, p. 142, figurează nota poetului: „*imitaţie*"; iar mai departe, în acelaşi ms, la p. 193, Eminescu notează chiar numele întreg al autorului astfel: „*După G. Cerri*". Cf. şi Eminescu, *Opere* (ed. Perpessicius) III, p. 149.

5. Cf. *Aus einsamer Stube — Dichtungen von Cajetan Cerri*. Wien 1864, p. 62. După relatarea lui I. Grămadă, sonetul „*Venedig*" ar fi fost scris încă în a. 1850.

6. Dr. I. Grămadă, *Mihail Eminescu* — cf. *Mitteilungen des Rumänischen Instituts an der Universität Wien*, hgg. von Wilhelm Meyer—Lübke. Heidelberg, 1914. Bd. I, p. 257.

7. După cît se pare, Maiorescu a trimis la Conv. Lit. ms-ul spre publicare; poezia însă, în forma ei ultimă, fusese redactată deja în 1883.

8. D. Caracostea, *Studii eminesciene*, pp. 296—315.

9. Láslo Gáldi, *Geneza sonetului „Veneţia"*. Bucureşti, 1936.

10. Cf. sonetul „*Venedig*" — în: *Mitteilungen des Rum. Inst. Wien* I, p. 257.

11. Eminescu, *Poezii* (ed. Ibrăileanu), p. 126 v. 11.

12. — „Nu-nvie morţii — e-n zădar, copile!" Eminescu, *Poezii* (ed. Ibrăileanu), p. 126 v. 14.

13. Cf. Eminescu, *Opere* (ed. Perpessicius), vol. III, p. 149.

14. Acest romantic a trăit timp îndelungat în Italia, unde a şi murit; mormîntul său e în Siracuza. El a cunoscut deci „de visu" Veneţia, pe care a cîntat-o în sonetele sale.

15. Cf. *Platens sämtliche Werke*. Bd. II (Stuttgart, s.a.), pp. 82—90.

16. Între poeziile de formă fixă, Platen a cultivat nu numai sonetul, ci și gazelul (cf. colecția sa „Ghaselen“ apărută în 1821 ; apoi, volumul „Neue Ghaselen“), întrucît acest poèt poliglot cunoștea și limba persană (cf. H. Tschersig, *Das Ghasel in der deutschen Dichtung und das Ghasel bei Platen*. Leipzig, 1907). El a scris de asemenea ode în metru antic, după modèle grecești (cf. Jobst H., *Ueber den Einfluss der Antike auf die Dichtung Platens*. München, 1928). În literatura germană, Platen trece drept un maestru al versificației.

17. Christian Wentzlaff-Eggebert, în articolul său „Les innovations métriques de Platen et l'originalité du sonnet eminescien“ (*Cf. Dacoromania*, Jahrbuch für östliche Latinität III. Freiburg-München, 1975—6, pp. 62—63), e de părere chiar că Eminescu a fost influențat, în ce privește tehnica de versificație a sonetului de către Platen, care e considerat de istoricii literari germani drept un sonetist de marcă (cf. de ex. : J. U. Fechner, *Zur Geschichte des deutschen Sonetts* — în : *Das deutsche Sonett*, München 1969, p. 29). Wentzlaff—Eggebert (loc. cit) relatează unele ușoare analogii între forma de sonet a lui Platen și cea a lui Eminescu ; însă recunoaște în același timp că poetul român își păstrează independența sa, reușind totuși să fie original în construcția sonetului, care avea să servească de model poeților români ce l-au succedat.

18. Eminescu, *Opere* (ed. Perpessicius), vol. IV, p. 151 vv. 1295—1296.

19. *Ibidem*, p. 151 vv. 1300—1302.

20. Să se țină seamă și de cronologia acestor două opere ale lui Eminescu : *Memento mori* poartă data 1872, pe cînd *Veneția*, în forma ei definitivă : 1883.

21. Versurile, în ritm trohaic, au metrul de 16 sau 15 silabe.

22. Cf. Eminescu, *Poezii* — ed. Ibr., p. 63—64.

23. *Op. cit.*, p. 63 v. 12.

24. *Ibidem*, p. 63 v. 4.

25. *Ibid.*, p. 64 v. 23—24.

26. *Ibid.*, p. 63 v. 2.

27. *Pentru Moldova și Bucovina* : Cf.Șez. I (1892), p. 18 nr. 22 (M. Lupescu); T. Burada, *Datinele poporului român la înmormîntări*, p. 141 ; Gorovei, *Credințe și superstiții ale pop. rom.*, p. 88 nr. nr. 1014, 1016 ; p. 199 nr. 2318.

Pentru Muntenia :

Gorovei, *Credințe și superstiții*, p. 88 nr. 1015

Pentru Transilvania : V. Păcală, *Monografia com. Rășinariu*, p. 179. S. Fl. Marian (*Înmormîntarea la Români*, p. 4) spune : „Cîntarea cucuveicii... pe casă sau în nemijlocita apropiere a acesteia, precum : pe poartă, pe cumpăna fîntînii, pe șură sau grajdiu sau pe un pom din grădină“ e semn de moarte. Iar mai departe, același distins folclorist — cel mai autorizat pentru domeniul riturilor funerare — adaugă : „Dintre toate semnele. . . care prevestesc că va muri cineva din familie. . . *nici unul nu e așa de temut ca cîntarea cucuveicii. . .*“ *Op. cit., p.* 4.

Tot Marian ne face cunoscut că, în Transilvania (jud. Năsăud), cucuveaua e numită „pasărea morților“ — Ibidem, p. 4.

Amintim apoi că un bocet din Bucovina califică această pasăre astfel :

„...Cucoveica cobitoare
Și de rău prevestitoare...“

Cf. Burada, *Datinele pop. rom. la înmorm.*, p. 141 ; Marian, *Înmorm.*, p. 4.
Pentru Aromâni :

Un cîntec popular elegiac, intitulat „Cînticlu a cucuveauăl'ei" de la Crușova, povestește că acolo unde a cîntat această pasăre funestă au murit toți din casă :

„Cucuveauă 'nbufunată,
Ci ești ahît blăstimată,
Ș-ahît multu-nfărmăcată ?
Pi cae casă ai stată
Ș' pi cai ugiac ai cîntată,
Dit thimelliu s-au răvăită
Ș-oaminli toți au murită !..."

Dar n-au murit numai oamenii — celnicul și rînd pe rînd, copiii și nepoții lui — ci și toate vitele din gospodărie : turmele de oi, hergheliile de cai și catîri... Cf. M. G. Obedenaru, *Texte macedo-române — basme și poezii poporale de la Crușova*, pp. 196—199 nr. XXVII.

28. La bulgari de asemenea, e în popor credința că „cucuveaua e prevestitoare de nenorocire" și că „dacă se lasă din zbor pe hornul unei case și cîntă, ea prevestește că în casa aceea are să moară gospodarul. . ."

Despre această pasăre a pustietății și a ruinelor, țăranul bulgar crede că are legături cu „duhurile rele" (Cf. („Лошите духове").
Cf. Маринов, *Нар. вяра — Сб. НУ* XXVIII p. 101
Sîrbii, la fel, cred că atunci cînd cucuveaua cîntă pe o casă, „acolo va muri cineva".
Cf. С. Милосављевић, *Српски нар. обичаjи — СЕЗБ.* XIX, p. 303.

Credința în funestul auguriu al cucuvelei este foarte frecvent atestată și la ucraineni, cu deosebire la cei galițieni, deci din imediata vecinătate cu românii.
Cf. Гнатюк Вол., *Похоронні звичаї и обряди — Етн. Збірник* T. XXXI—XXXII, pp. 299, 303, 317, 379.
R. Kaindl-Al. Manastyrski, *Die Rutenen in der Bukovina*, p. 40.

Ba chiar ucrainenii din Galiția au iluzia că persoana sortită să moară e chemată de cucuvea cu cuvîntul : „вивезь !" adică „ieși !"
Cf. Гнатюк, *Похоронні зв. — Етн. ЗБ.* XXXI—XXXII, p. 384.

La *Poloni*, de asemenea e generală credința că cucuveaua („sowa") este mesagerul morții, a cărei venire o vestește prin țipetele ei și că are legături cu diavolul. Cf. A. Fischer, *Zwyczaje pogrzebowe ludu polskiego*, p. 23.

Țăranul polon și el crede că distinge, în cîntecul cucuvelei, cuvîntul prin care ea îl îndeamnă pe cel ursit să moară, ca să se ducă după dînsa : „pójdź"! pójdź!" adică : „haide! haide!" sau : „vino! vino!", de unde i se trage și numele dialectal „de „pućka" — Cf. A. Fischer, *Op. cit.*, p. 23.

Cam aceleași superstiții sînt atestate și la *rușii albi*. Cf. M. Federowski *Lud bialoruski*, I, p. 183.

Credințele despre caracterul de rău augur al cucuvelei sînt general cunoscute și la *germani* : „. . . Die Eule giebt unglückliche Wahrzeichen, besonders des Todes." A. Wuttke, *Der deutsche Volksaberglaube*, p. 124 nr. 165 ; *HWb. des deutschen Aberglaubens* — hgg. von Bächtold-Stäubli. Bd. II, Lief. 7, col. 1073 s.v. Eule.

Sau :
„Die Eule kündigt durch ihr Krächzen vor oder auf dem Hause einen Todesfall." — Wuttke, *Op. cit.*, p. 202 nr. 274 ; cf. şi p. 53 nr. 59.

Germanii cred şi ei că în ţipătul „*kiwitt* !" al cucuvelei disting clar chemarea funebră : „komm mit !"

Cf. Wuttke, *Op. cit.*, p. 202 nr. 274 ; *HWb. des deutschen Abergl.* II, 1 073.

Şi Germanii, ca şi românii din Transilvania, mai numesc adesea cucuveaua : „Totenvogel" (sau, de asemenea „Leichenhuhn").
HWb. des deutschen Abergl. II, 1073.

Pe alocurea, poporul o consideră drept „pasărea dracului" (Teufelsvogel") — *HWb. des deutschen Abergl. II*, 1074.
Aceste credinţe sînt curente şi la francezi :
„Dans les Ardennes, la chouette indique la mort. . . ou tout au moins un grand malheur." — Sébillot, *Le folklore de France III*, p. 193.
„. . . dans la Vallée d'Aoste, le cri de la chouette près des habitations prédit le décès. . ." *Ibidem III*, p. 195.
În depart. Gironde, dacă o cucuvea ţipă la fereastra unei case, „c'est signe de mort." — *Ibid. III*, p. 196.
Ţăranii din regiunea Haute-Bretagne, cînd aud cucuveaua cîntînd pe hornul casei, cred că ea spune : „coudre ! coudre !", ceea ce înseamnă că „l'homme sera cousu dans son linceul." — *Ibidem.*

În depart. La Manche, cînd cucuveaua loveşte-n geamul casei unde zace un bolnav, iarăşi e semn că el va muri peste puţin. — *Ibid.*

Există la francezi şi vestigii medievale ale unor motive de esenţă folclorică în genul de mai sus. Sébillot citează din *Roman de la Rose* o serie de versuri, care califică într-un mod foarte expresiv cucuveaua ca pasăre de rău augur. Reproducem cîteva din ele :

„...Prophète de male aventure,
Hideux messagier de dolor.
La chahuant chante et murmure
Ses chants de mort."

Cf. ap. Sébillot, *Op. cit. III*, p. 195.

Din antichitate, prezintă interes să-i amintim aici pe romani, la care întîlnim frecvente atestări despre credinţele superstiţioase referitoare la cucuvea. Ovidius, descriind-o, îi atribuie epitetele care o caracterizează cel mai just, în spiritul popular : „. . . Foeda fit volucris, venturi nuntia luctus,/Ignavus bubo : dirum mortalibus omen."
(„Devine o pasăre hidoasă, vestitoarea doliului apropiat,/Fricoasa cucuvaie : omen funest pentru muritori.") Cf. *Met.*, lib. V, vv. 550—551.

Ovidius o mai numeşte şi „*funereus* bubo" sau „*stygius* bubo" ; iar cîntecul ei este calificat de acest poet drept „*lethale* carmen".

Aceleaşi negre însuşiri îi atribuie şi Plinius naturalistul, care o numeşte „avis *funebris*" — cf. *N. H.* lib. X, cap. 34 ; vezi şi : Pauly-Wissowa, *RECA* VI_1, col. 1065, s.v. Eule.

Virgilius, inspirîndu-se de asemenea din superstiţiile romanilor, face şi el uz în *Eneida* sa de motivul cucuvelei, pentru a prevesti moartea Didonei, îndată după plecarea lui Eneas :

„Solaque culminibus ferali carmine bubo
Saepe queri et longas in fletum ducere voces."

(„Şi o cucuvea singuratică suspină din cind în cind,/Pe coama palatului, cu cîntecul ei lugubru, plingind în prelungi tînguiri.") Cf. Virg., *Aeneis IV*, vv. 462—463.

Aflăm prețioase mențiuni despre superstițiile romane în legătură cu cucuveaua și la istoricul grec Dion Cassius : XL, 17, 47 ; XLII, 26 ; LIV, 29. . . etc.

Pentru grecii antici, cf. Suidas, *Lexikon*, s.v. «βύας»

Thesaurus graecae linguae ab Henrico Stephano constr., vol. II, col. 450 s.v. «βύας»

29. Spațiul de circulație a respectivelor credințe despre rolul de mesageră a morții al cucuvelei nu se limitează numai la Europa. În adevăr, R. Andree — sprijinindu-se pe numeroase exemple — a arătat că asemenea superstiții sint foarte răspindite și în celelalte continente. — Cf. *Etnographische Parallelen und Vergleiche*, pp. 11—17.

În ce privește vechimea lor, ea este respectabilă. O dovadă despre aceasta ne-o oferă faptul că ele sint atestate la indienii antici în cartea Vedelor, deci cu mai mult de două milenii înaintea erei noastre.—Cf. Albrecht Weber, *Zwei vedische Texte über Omina und Portenta*. (Abhandlungen der Berliner Akademie der Wissenschaften, 1859.)

30. Eminescu, *Poezii* — ed. Ibr., p. 64.

31 Cf. *Kellers Werke* — in fünf Bänden. Weimar 1961 — Bd. I : *Gedichte*, p. 72

Fapt bizar, toți scriitorii români, care vorbesc despre această poezie a lui Gottfried Keller ca izvor al elegiei lui Eminescu „La steaua...", o numesc „Der Stern". Adevăratul ei titlu însă este identic cu primul emistih al versului nițial : *„Siehst du den Stern"*. E titlul pe care i l-a dat însuși autorul ei și sub care este menționată în toate publicațiile germane, unde e citată.

32. Eminescu, *Poezii* (ed. Ibrăileanu), p. III (ad finem libri).

33. Cf. mai sus, p. 2. p. 237 522.

34. „E o refacere, se poate zice o transfigurare — e atît de minunată, atit de *creație*, încît ar fi deajuns numai această *La steaua...*, pentru a face neuitat pe traducătorul ei".

G. Ibrăileanu, „Edițiile poeziilor lui Eminescu" — cf. rev. Viața Rom. XX (2 febr. 1928).

35. „Izvoarele motivelor din poezia lui Eminescu"— cf. rev. Preocupări literare. An. I (1936), vol. I Nr. 5, pp. 27 —275.

36. Eminescu, *Opere* (ed. Perpessicius) vol. III, p. 315 sqq.

37. În această revistă, a apărut abia în a. 1886.

38. În adevăr, Keller utilizează tetrapodia iambică în alternanță cu tripodia iambică, pe cînd Eminescu alternează aceeași tetrapodie cu o tripodie al cărei ultim picior este un amfibrach.

Dealtfel Eminescu are și poezii, care prezintă exact aceeași versificație ca și „Siehst du den Stern" — cum e de ex. elegia „Pe lingă plopii fără soț" — fără să fi fost nicidecum influențat de Keller.

39. Ghiță Pop, „Eminescu și Gottfried Keller" — cf. rev. Conv. lit. XXX, (an. 1896), p. 53.

40. *Kellers Werke*. Bd. I : Gedichte, p. 72 v. 1.

41. Eminescu, *Poezii* (ed. Ibrăileanu), p. 238 v. 6.

42. Cf. mai jos „Floare albastră", p. p. 257 sqq.

43. În chestiunea Eminescu—Coşbuc — cf. rev Conv. lit. XXX/1896/ 1 febr., p. 313.

44. Cf. Eminescu, *Poezii* — ed. M. Dragomirescu, p. 284.

45. — „*Vezi tu steaua*... Kellers Werke I, p. 72 v. 1.

46. „...Luminii sale îi trebuie o veşnicie
Pînă s-ajungă la ochiul tău!..." Ibidem, vv. 3—4

47. „...*Fiinţa ta plină de farmec, iubito,...*
Va fi asemenea acestei licăriri,
Cînd tu vei fi murit!"
Kellers Werke I, p. 72 vv. 9, 11—12.

48. Eminescu, *Opere* (ed. Perpessicius), vol. III, p. 315—319.

49. Eminescu, *Poezii* (ed. Ibrăileanu), p. 219 — str. IX—X, vv. 33—40.

50. Eminescu, *Opere* (ed. Perpessicius) III, p. 75. Cf. şi D. Vatamaniuc—C. Popescu—Cadem, «De la Cleopatra Poenaru la „Pe lîngă plopii fără soţ"» — în : MANUSCRIPTUM an. IX (1978), p. 182.

Evident, pe noi nu ne interesează deloc aici, dacă eroina elegiei în chestiune va fi fost Cleopatra Poenaru ori Veronica Micle sau altcineva, ci numai secretul genezei simbolului pe care-l urmărim.

51. Eminescu, *Opere* (ed. Perpessicius) III, p. 74.

52. *Ibidem*.

53. Ibrăileanu, *Scriitori români şi streini*, p. 129.

54. Eminescu, *Opere* (ed. Perpessicius) III p. 73.

55. *Ibidem*. p. 76.

56. Astfel, de ex., Sébillot relatează cu privire la francezi următoarele : „*Les oiseaux en nombre impair sont en général funestes* : dans la Beauce, voir deux pies ou deux corneilles, c'est du bonheur ; *n'en voir qu'une seule, c'est de la malchance*.

Dans les Vosges, *la rencontre de trois corbeaux, le vendredi, présage un malheur dans la famille*.

Dans le Morbihan, *il passera bientôt un enterrement sur la route, où 3 pies sautillent*. — Cf. Paul Sébillot, *Le folk-lore de France III*, p. 193.

57. „Floare albastră" — cf. Eminescu, *Poezii* (ed. Ibrăileanu), p. 50—53.

58. *Ibidem*, p. 52—53 — cf. ultimele două strofe.

59. Poetul este mult mai cunoscut — cu deosebire în lumea negermană — prin acest pseudonim, decît prin adevăratul său nume care e : *Friedrich von Hardenberg*.

60. Astfel, amintim de existenţa, la noi, a două periodice literare intitulate — ca un omagiu adus lui Eminescu — „*Floare-Albastră*", care ambele au durat foarte scurt timp : una a apărut la Bucureşti, în anul 1898 („Floare-Albastră. Revistă săptămînală. An. I No. 1, Duminică 11 Octombrie 1898" — Director proprietar I. N. Constantinescu-Stans) ; iar cealaltă, după 14 ani, la Iaşi („Floare-Albastră, Revistă lunară pentru literatură. Iaşi. An. I No. 1 — 15 Maiu, 1912.").

Interesant de relatat e faptul că întemeietorii periodicei ieşene i-au adresat o scrisoare poetului *St. O. Iosif*, care fusese principal colaborator al revistei bucureştene din a. 1898, invitîndu-l să accepte a colabora şi cu ei la noua revistă cu acelaşi nume. Iosif le-a răspuns printr-o scrisoare, care a fost publicată în rev. „Floare-Albastră" de la Iaşi, sub titlul : „*Reminis-*

cenţe". Aici, după ce poetul şi-a expus o serie de amintiri cu privire la vechea revistă — evocîndu-i pe unii redactori i pe directorul ei — mai spune încă următoarele : *„Numele revistei însăşi era un simbol după celebra <Blaue Blume> a lui Novalis, încetăţenită şi în poezia romănescă prin versurile marelui Eminescu...“*

Cf. rev. Floare-Albastră I (1912) No. 2 — 15 iunie, p. 17.

Dar ceea ce se cuvine să precizăm, e că chiar poetul Iosi botezase periodica mai veche — cea din a. 1898 — cu numele de „Floare-Albastră". Ne-o spune însuşi criticul acestei reviste Al. Antemireanu, într-un articol publicat în No. 4 al ei (1.XI.1898, p. 3), pe care-l semnează cu pseudonimul Emir.

> „Naşul revistei noastre a fost un poet, un poet gingaş, bun cunoscător al literaturii germane. Alegînd acest titlu, el a fost inspirat de poezia Floare-Albastră a lui Eminescu şi, cînd ni l-a propus, a arătat tot deodată şi frumosul sens, pe care floarea aceasta îl are în poezia germană."

Acest „poet gingaş" şi „bun cunoscător al literaturii germane", pe care Antemireanu nu-l numeşte, nu e altul decît St. O. Iosif.

61. Cercetarea, pe care o întreprindem noi acum asupra operei lui Novalis — cu privire la simbolul floare albastră şi la culoarea albastră, ca fundal al lui — este totodată şi o verificare a opiniei acreditate la români despre influenţa poetului german asupra lui Eminescu. Precum se va vedea, după rezultatul investigaţiei noastre, această opinie se dovedeşte a fi foarte întemeiată.

62. Novalis, *Schriften*, I, p. 4 — cf. „Hymnen an die Nacht" nr. 5.

„...Die Riesenwelt
Der rastlosen Gestirne
Die in seinem *blauen Meere* schwimmen..."

63. *„der blaue Strom“* — cf. *ibidem IV*, pp. 163, 191.

64. *„die blauen Wellen“* — cf. *ibid. IV*, p. 163.

65. *„der Himmel war schwarzblau“* — *ibid. V*, p. 56.

66. *„blaue Berge“* — *ibid. I*, p. 28 : „Hymnen an die Nacht" nr. 5.

67. *„dunkelblaue Felsen“* — *ibid. IV*, p. 56.

68. *„die blaue Luft“* — *ibid. I*, p. 101 : „Das Lied der Morgenländerin" ; *„die Luft lau und blau“* — *ibid. IV*, p. 23 : „Die Lehrlinge zu Sais".

69. *„blauer Dunst“* — *ibid. IV*, pp. 185, 188.

70. *„aus blauen Fernen“* — *ibid. I*, p. 16 : „Hymnen an die Nacht" nr. 3 ; sau : *„Die Ferne schmückte sich mit allen Veränderungen von Blau“* — *ibid. IV*, p. 190.

71. *„im reinsten, milchblauen Schimmer“* — *ibid. IV*, p. 179—180

72. *„mit blauen Augenpaar“* — *ibid. I*, p. 132 : „Der Wettstreit" ; sau : *„kleines Mädchen mit den blauen Augen“* — *ibid. I* p. 133 : „An Lucie" ; sau încă : *„blaue Augen“* — *ibid. I*, 145 : „Klagen eines Jünglings".

73. *„Sophiens blauer Schleier“* — *ibid. IV*, p. 201.

74. Cf. romanul „Heinrich von Ofterdingen" — *ibid. IV*, pp. 56, 160, 261... etc.

75. *Ibidem IV*, p. 62.

76. *Ibidem I*, p. 115 ; IV, p. 240 — cf. „...Das Lied der Toten".

77. *Ibid. IV* pp. 56, 224.

78. *Ibid. IV*, p. 56.

79. *Ibidem.*

80. *Ibid.* IV, p. 179.
81. *Ibid.* I, p. 134 — cf. poezia „Die zwei Mädchen".
82. *Ibid.* IV, p. 181.
83. *Ibid.* I, p. LXVII — cf. scrisoarea, în care Novalis descrie o călătorie a sa prin munții Germaniei.
84. „Farbencharakter".
85. „Alles Blau in meinem Buche, hinten Farbenspiel. Individualität jeder Farbe." — ibidem IV, p. 258.
86. Eminescu, Poezii (ed. Ibrăileanu), p. 66 : „Crăiasa din povești" — cf. ultima strofă.
87. *Ibidem*, p. 47 — cf. „Înger și demon" : strofa XV, v. 1.
88. *Ibid.*, p. 152 — cf. „Scrisoarea II" v. 60.
89. *Ibid.*, p. 67—68 — cf. poezia „Lacul" : versul prim și ultim al ei.
90. *Ibid.*, p. 167 — cf. „Scrisoarea IV", v. 36.
91. *Ibid.* ,p. 169 — cf. „Scrisoarea IV", v. 73.
92. *Ibid.*, p. 63 — cf. „Melancolie", v. 4.
93. *Ibid.*, p. 162 — cf. „Scrisoarea III", v. 208.
94. *Ibid.*, p. 202 — cf. „Lăsa-ți lumea..." : strofa XI v. 1.
95. Eminescu, *Opere* (ed. Perpessicius) vol. IV — Poezii postume — cf. „Memento mori" : p. 118, v. 219.
96. *Ibidem*, p. 118, v. 229.
97. *Ibid.*, p. 118, v. 232.
98. *Ibid.*, p. 119, v. 268.
99. *Ibid.*, p. 125, v. 425.
100. *Ibid.*, p. 125, v. 426.
101. *Ibid.*, p. 126, v. 446.
102. *Ibid.*, p. 127, v. 493.
103. *Ibid.*, p. 128, v. 515.
104. *Ibid.*, p. 129, v. 581.
105. *Ibid.*, p. 130, 609.
106. *Ibid.*, p. 131, v. 619.
107. *Ibid.*, p. 132, v. 664.
108. *Ibid.*, p. 134, v. 748.
109. *Ibid.*, p. 135, v. 788.
110. *Ibid.*, p. 136, v. 801.
111. *Ibid.* p. 136 v. 811.
112. *Ibid.*, p. 136, v. 815.
113. *Ibid.*, p. 136, v. 820.
114. *Ibid.*, p. 137, v. 858.
115. *Ibid.*, p. 138, v. 869.
116. *Ibid.*, p. 138, v. 900.
117. *Ibid.*, p. 139 v. 919.
118. *Ibid.*, p. 140, v. 952.
119. *Ibid.*, p. 142, v. 1028.
120. *Ibid.*, p. 143, v. 1050.
121. *Ibid.*, p. 143, v. 1056.
122. *Ibid.*, p. 143. v. 1061.
123. *Ibid.*, p. 143, v. 1063.
124. *Ibid.*, p. 144, v. 1075.
125. *Ibid.*, p. 144, v. 1080.
126, *Ibid.*, p. 144, v. 1085.

127. *Ibid.*, p. 147, v. 1211.
128. *Ibid.*, p. 149, v. 1272.
129. Cf. Ioan Urban Jarník — Andrei Bîrseanu *Doine și strigături din Ardeal* (ed. Adrian Fochi), p. 219 nr. XXVII.
130. Cf. Teodor Bălășel, *Cîntece populare oltenești* — *FOM II*, p. 621 nr. 578.
131. Spre uimirea noastră, eminentul folclorist Adrian Fochi, editorul colecției de cîntece populare din Transilvania, a lui Jarník și Bîrseanu, în aparatul său critic de o scrupulozitate exemplară — care e în multe privințe un excelent model de urmat — contestă totuși autenticitatea folclorică a acestui cîntec, pe motivul că nu i-a găsit *„prototipul din ms."* ! Totodată el afirmă că *„după toate indiciile, pare a fi fabricat pe de-a-ntregul"* (sic !) — cf. Jarník-Bîrseanu, *Doine și strigături din Ardeal*, p. 561 : nota la doina nr. XXVII.

Fochi nu ne spune care sînt acele indicii, ceea ce era absolut necesar, fiindcă ele nu-s deloc vizibile. Noi însă contestăm în chipul cel mai categoric contestația și suspiciunea sa, care sînt complet nefondate. O asemenea poezie nu putea fi „fabricată" de niște editori sau culegători, oricît de dotați ar fi fost ei. Nici un vers, nici o imagine dintr-însa nu trădează lipsa de autenticitate, pe care ne simțim datori s-o apărăm. Dimpotrivă, ea este în întregime o creație în cel mai pur spirit folcloric. Fochi s-a înșelat, după cum s-au înșelat odinioară cei ce-au suspectat celebra *Miorița* ca fiind compusă în cea mai mare parte de Alecsandri. Dar acest ilustru poet — cu tot talentul său remarcabil, pe care i-l recunoaștem — nu ar fi putut crea balada *Mioriței* ! El însuși era conștient de aceasta. Cu atît mai puțin au putut crea „editorii" doinelor și strigăturilor din Ardeal splendida perlă lirică, pe care o cităm aproape în întregime mai jos. Ea nu poate fi decît opera unui foarte talentat rapsod anonim din popor.

În afară de limba și stilul ei, o altă dovadă palpabilă că această doină de iubire este autentică, o constituie faptul că ea s-a bucurat de circulația orală, în popor, pînă-n perioada contemporană. În adevăr, în colecția lui Gh. Cernea, *Poezii populare din sudul Ardealului* (Tîrnave), tipărită în 1962, figurează următoarea variantă, foarte apropiată de minunata doină din colecția Jarník-Bîrseanu, deși nu chiar identică :

„Floricică, floricea,
Mîndruliță, mîndra mea,
După fața ta de doamnă,
Lumea-ntreagă se întoarnă
Rîsu-ți lumea-nveselește,
Plînsu-ți lumea amărăște.
Că de dragul dumitale,
Știe chiar și sfîntul soare
Și tot după tine moare.
Dară eu, ficior sărac,
Cum focul să nu te plac ?"

(Cf. *op. cit.*, p. 31 nr. 78.)

O poezie „fabricată" de intelectuali nu circulă pe terenul folcloric un timp atît de îndelungat, încît s-o întîlnim în popor peste mai bine de o jumătate de secol.

Sîntem dușmanul cel mai neîmpăcat al pseudofolklorismului și în special al falsificării poeziei populare. Am luat cîndva atitudine fermă în această

privință, demascînd și înfierînd fără cruțare asemenea procedee. Totuși nu trebuie să mergem cu suspiciunea pîn-acolo, încît să punem la îndoială sau să contestăm ritos unele creații ale poporului numai pentru motivul că ating o treaptă înaltă de expresie artistică, iar adesea chiar de profundă cugetare, dacă stilul lor e specific folcloric așa cum este cazul cu cîntecul în discuție.

Noi am dori ardent ca, în tezaurul nostru folcloric, să avem cît mai multe „fabricate" ca doina de iubire din colecția Jarník-Bîrseanu, de sub Nr. XXVII (p. 219)!

132. Acestei invocații inițiale, care se identifică cu simbolul „mîndrei", îi sînt subordonate, din punct de vedere semantic, toate cele 13 versuri care urmează după ea.

133. Jarník-Bîrseanu, *Doine și strigături din Ardeal* (ed. Fochi), p.219, nr. XXVII.

134. Acestei prime invocații-simbol, adresă iubitei, i se subordonează semantic cele 3 versuri care o succed.

135. Această a doua invocație — simbol al aceleiași „mîndre", deși sensibil transformat — se raportă la toate celelalte 5 versuri următoare.

136. T. Bălășel, *Cîntece populare oltenești* — cf. *FOM II*, p. 621 nr. 578.

137. Cf. rev. Floare-Albastră, an. I Nr. 4, p. 3.

138. Referitor la citata doină, Al. Antemireanu ne dă următoarea informație: „Poezia aceasta o cînta cu mult patos faimosul lăutar al Iașului Ionică Barbu. Noi o ținem de la d. Lascar Albinetz, cunoscutul și vechiul ziarist" Cf. rev. Floarea-Albastră, an I. nr. 4 p. 3.

139. După toate probabilitățile, e vorba de satul Reteag.

140. Cf. S. Fl. Marian, *Nunta la Români*, p. 361.

Demn de relatat este faptul că această „chiuitură" cu funcție nupțială i-a fost comunicată lui Marian de către distinsul folclorist transilvănean Ion Pop-Reteganul, cu care el întreținea strînse legături. (Vezi: Marian, *Nunta*, p. 361 nota 3.)

141. Cf. mai sus, p. 172.

142. Satul Stoicani — com. Foltești.

143. Cf. Elena Sevastos, *Nunta la Români*, p. 114 vv. 11 sqq.

144. Cf. poezia „Revedere" — Eminescu, *Poezii* (ed. Ibrăileanu), p. 132.

145. Cf. poezia „O rămîi" — Eminescu, *Poezii* (ed. Ibr.), p. 110.

146. Cf. poezia „Dorința" — *Ibidem*, p. 69.

147. Cf. poezia „Lacul" — *Ibid.*, p. 67.

148. Cf. „Povestea teiului" — Eminescu, *Poezii*, p. 101 strofa IX (ed. Ibr.).

149. *Ibidem*, p. 101 strofa XI, v. 3.

150. *Ibid.*, p. 101 str. XII și XIII v. 3—4.

151. *Ibid.*, p. 130 str. IV, v. 5.

152. *Ibid.*, p. 130, str. VI, v. 2.

153. *Ibid.*, p. 131, str. VII v. 1—2 și str. VIII v. 1—3.

154. T. Bălășel, *Cîntece populare oltenești* FOM II, p. 627 nr. 590; acest cîntec e cules din com. Scundu — jud. Vîlcea. Cf. și variante din alte localități ale țării: M. Gregorian, *Folclor din Oltenia și Banatul răs.* — *FOM I* p. 49 nr. 67 (din com. Obîrșia — jud. Mehedinți); N. I. Dumitrașcu, *Folclor din Oltenia* — *FOM III*, p. 73 nr. 25; I. Șerb-D. Cesereanu, *Folclor din Țara Zărandului—FTr. I*, p. 38 nr. 100; T Pamfile, *Cîntece de țară*, p. 265—

266 nr. 10 (3 variante); Jarník-Bîrseanu, *Doine și strigături din Ardeal* (ed. Fochi), p. 435 nr. CCCLVI...

155. I. Ilieșiu, *Poezii și basme pop. — FTr. III*, p. 89 nr. 222.

156. Gh. Cernea, *Poezii pop. din sudul Ardealului — FTr. II*, p. 23 nr. 49.

157. Gh. Tăzlăuanu, *Comoara neamului I*, p. 226.

158. După Densusianu, a atribuit țăranului român un asemenea sentiment, *„ar fi o falsificare a psihologiei celor simpli"* ! El e de părere că *„preocupări de viață a lui în legătură cu ceea ce era prielnic îndeletnicirii la care era dedat, deci în fond ceva prozaic, ceva de ordine practică"* l-au făcut să cînte natura așa cum a cîntat-o. (Cf. Densusianu, *Viața păstorească în poezia noastră populară*, p. 263).

Densusianu confundă punctul de plecare al sentimentului — care, în adevăr, este și cel semnalat de dînsul — cu sentimentul însuși, adică cu rezultatul procesului psihologic, ce a avut loc.

El uită că aici avem a face cu *fenomenul sublimării*, care are puterea miraculoasă de a transforma în artă elementele prozaicei realități, așa cum s-a întîmplat în cele mai variate domenii ale vieții umane. Nu trebuie ignorat faptul că, *la baza tuturor artelor, stau preocupările practice pure*.

Și a mai scăpat din vedere Densusianu următorul fapt, care nu e deloc de mică importanță : că acest sentiment înnăscut al țăranului, care se sprijină pe o pornire aproape instinctivă și care-l face pe omul trăitor în natură să nu fie indiferent la frumusețile naturii, ci dimpotrivă, să tremure sau să se cutremure de schimbările ce se petrec în sînul ei, să se bucure ori să se întristeze, să le admire și să se entuziasmeze adesea de ele — acest sentiment primitiv, dar nu mai puțin puternic, este germenul din care s-a dezvoltat, la clasa cultă, acel rafinat sentiment, pe care l-au prețuit și l-au cultivat așa de mult romanticii.

Așadar, *Alecu Russo și Alecsandri nu au falsificat nimic ; ci acești mari admiratori ai poeziei populare române, în entuziasmul lor ardent, au hiperbolizat întrucîtva uneori — cum era foarte natural la vremea aceea — un adevăr constatat de dînșii. Iar acest adevăr — raportat în special la poezia noastră populară, axată pe splendida imagine simbolică, atît de grăitoare, a lui „FRUNZĂ VERDE" — rămîne pe veci imutabil ! El nu poate fi contestat de nimeni.*

159. Marin Buga, *Folclor de pe Argeș — FOM III*, p. 867 nr. 77.

160. Vasile Cărăbiș, *Folclor din Oltenia și Muntenia — FOM III*, p. 692 nr. 166.

161. Enea Hodoș, *Cîntece bănățene* — ap. L. Blaga, *Antologie de poezie populară*, p. 83.

162. Eminescu (ed. Perpessicius), vol. VI, p. 164 nr. 52.

163. M. Gregorian, *Folclor din Oltenia și Bănatul răsăritean — FOM I*, p. 128 nr. 259.

164. T. Pamfile, *Cîntece de țară*, p. 288 nr. 5 (din jud. Argeș) ; Antonie Dijmărescu, *Cîntec din bătrîni*, p. 75 (din jud. Goj).

165. M. Locusteanu — I. Mitu — Aurelian Popescu, *Cîntec vechiu din Oltenia*, p. 262 (din com. Plenița — jud. Dolj).

166. Ov. Densusianu, *Viața păstorească în poezia noastră populară*, p. 271, nota 2 (după rev. Familia XX, p. 601).

167. Ion Pop-Reteganul, *Trandafiri și viorele*, p. 39 nr. 4 ; cf. și varianta, mai palidă, din colecția : Jarník-Bîrseanu, *Doine și strigături din Ardeal* (ed. Fochi), p. 278 nr. CDXXVII.

168. Tit Bud, *Poezii populare din Maramureș*, p. 43—44.

169. Jarník-Bîrseanu, *Doine și strigături din Ardeal* (ed. Fochi), p. 276 nr. CDXI. Această doină cunoaște un foarte mare număr de variante, dintre care cităm ca exemple, cîteva : Șerb-Cesereanu, *Folclor din Țara Zărandului — FTr. I*, p. 21—22 nr. 40 ; Gh. Cernea, *Poezii pop. din sudul Ardealului — FTr. II*, p. 19 nr. 33 ; Aureliu Millea, *Poezii pop. din Mărginime — FTr. II*, p. 303 nr. 46 și 47 ; N. Dumitrașcu, *Folclor din Oltenia și Muntenia — FOM III*, p. 100 nr. 97 ; T. Pamfile, *Cîntece de țară*, p. 214 nr. 3 ; *ibidem* p. 221—222 nr. 39 (2 variante)... etc., etc.

170. P. Lenghel-Izanu, *Folclor din Maramureș — FTr. I*, p. 301 nr. 116.

171. I. Ilieșiu, *Poezii și basme — FTr. III*, p. 119 nr. 302.

172. P. Lenghel-Izanu, *Folclor din Maramureș — FTr. I*, p. 278 nr. 54.

173. Și anume din orașul Alexandria — jud. Teleorman.

174. Gr. Crețu, *Folclor din Oltenia și Muntenia — FOM V*, p. 623 nr. 665.

175. Cf. Ion Bîrlea, *Literatură populară din Maramureș I*, p. 271 nr. 152. Dintre numeroasele variante ale acestui cîntec de dragoste, cităm aici numai cîteva, pe care le avem la-ndemînă : P. Lenghel-Izanu, *Folclor din Maramureș — FTr. I*, p. 277 nr. 51 ; M. Gregorian, *Folclor din Oltenia și Bănatul răsăritean — FOM I*, p. 42 nr. 51 ; T. Bălășel, *Cîntece populare oltenești — FOM II*, p. 618 nr. 571. V. Cărăbiș, *Folclor din Oltenia și Muntenia — FOM III*, p. 675 nr. 129 ; I. Nijloveanu, *Poezii populare de pe Argeș și Olt — FOM IV*, nr. 226—228... etc.

176. Iustin Ilieșiu, *Poezii și basme populare — FTr. III*, p. 89 nr. 222.

177. Din satul Pocruia — jud. Gorj.

178. „a crișí" = a vesti, a da de știre (Cf. Gregorian, *FOM I*, p. 404 s.v.).

179. M. Gregorian, *Folclor din Oltenia și Bănatul răsăritean — FOM I*, p. 108 nr. 211 ; cf. de asemenea o altă variantă : idem, *ibidem*, p. 153 nr. 314, (din Bănat : com. Cornereva, jud. Caraș-Severin).

180. V. Cărăbiș, *Folclor din Oltenia și Muntenia — FOM III*, p. 689 nr. 160.

181. Petre Lenghel-Izanu, *Folclor din Maramureș — FTr. I*, p. 278 nr. 52.

182. Culeasă din com. Șerbănești.

183. Ion Nijloveanu, *Poezii populare de pe Argeș și Olt — FOM IV*, p. 738 nr. 242.

184. Nijloveanu, *Ibidem*, p. 436.

185. Jarník-Bîrseanu, *Doine și strigături din Ardeal* (ed. Fochi), p. 232 nr. CXIX.

186. L. Blaga, *La curțile dorului*, Buc. 1938 — cf. aici, poezia : *La curțile dorului*, p. 6—7.

187. Totuși Blaga nu vizează prin *dor* exclusiv pasiunea erotică ; ci el îi atribuie *dorului* un sens cu mult mai larg — de aspirație a omului către un ideal enigmatic. Poeziile cuprinse în menționatul volum sînt întrepătrunse de cugetări și meditații, învăluite în acea atmosferă mistică atît de specifică acestui poet.

188. Eminescu, *Poezii* (ed. Ibrăileanu), pp. 134—135.

189. Din satul *Steiu*, de la poalele Munţilor Apuseni — cf. M. Pompiliu, *Balade pop. rom.*, p. 8.

190. (= să mă bucăţească)<ung. *darab* (= bucată). Cf. şi vb. *darabolni* = „stückeln, zerstückeln, in Stücke zerlegen". M. Ballagi, *Ung.-deutsches Wb.*, p. 165 s.v. Cf. de asemenea la : M. Pompiliu, *Balade pop. rom.*, p. 83 nota 2.

191. <ung. *rostély* (=„das Gatter", „das Gitter") — Ballagi, *Ibidem*, p. 845 s.v. *Roşteiul* e «un fel de leasă» sau «gratii», care înlocuiesc uşa ori o dublează pe din afară. Cf. M. Pompiliu, *Balade pop.*, p. 83 nota 3.

192. s.n. de origine onomatopeică : = «zuruit, zornăit» (de lanţuri, cu care erau legaţi condamnaţii).

193. Miron Pompiliu, *Balade populare române*, Iaşi, 1870 — pp. 15—16.

194. Ovid Densusianu, *Flori alese din cîntecele poporului*, p. 140—141 nr. CXXV.

195. Din com. Poboru.

196. V. Cărăbiş, *Folclor din Oltenia şi Muntenia — FOM III*, p. 664 nr. 107, vv. 1—2.

197. *Ibidem*, v. 6.

198. Jarník-Bîrseanu, *Doine şi strigături din Ardeal* (ed. Fochi), p. 438 nr. CCCLXXVII.

199. Iustin Ilieşiu, *Poezii şi basme populare — FTr. III*, p. 95 nr. 235.

200. *Ibidem*, pp. 95—96 nr. 235.

201. I. Desmireanu, *Folclor din reg. Cluj — FTr. I*, p. 486 nr. 44 vv. 1—4

202. *Ibidem*, vv. 5—11.

203. Această doină, tipărită pe o filă de revistă, a fost aflată printre mss-le colecţiei folclorice a poetului. El a decupat-o din „Foaia Societăţii pentru literatura şi cultura română în Bucovina" — An. III nr.-le 5—6, Cernăuţi, 1 iunie 1867, p. 140.

I. G. Sbiera de asemenea a inclus în colecţia sa de folclor bucovinean această poezie, reproducînd-o după aceeaşi revistă, pe care o citează. (Cf. I. G. Sbiera, *Poveşti şi poezii populare româneşti*. Buc. 1971, pp. 484—485 nr. IV.).

204. Eminescu, *Opere* (ed. Perpessicius) VI, p. 241—242 nr. 233 vv. 18—21.

205. *Ibidem*, p. 242 vv. 22—32.

206. T. Pamfile, *Cîntece de ţară*, p. 233 nr. 9.

207. C. Rădulescu-Codin, *Comorile poporului*, p. 20.

208. C. Rădulescu-Codin, *Op. cit.*, p. 20.

209. Din com. Tătăruşi — jud. Iaşi.

210. Al. Vasiliu, *Cîntece, urături şi bocete*, p. 141 nr. 21.

211. Eminescu, *Opere* (ed. Perpessicius) VI, p. 242 nr. 234 vv. 1—3.

212. Eminescu, *Opere* (ed. Perpessicius) VI, p. 242 nr. 234, vv. 4—11.

213. M. Pompiliu, *Balade populare române*, p. 15 vv. 1—4.

214. Eminescu, *Poezii* (ed. Ibr.), p. 135, vv. 22—25.

215. I. Şerb — D. Cesereanu, *Folclor din Ţara Zărandului — FTr. I*, p. 56 nr. 155.

216. *Ibidem*.

217. I. Desmireanu, *Folclor din regiunea Cluj — FTr. I*, p. 486 nr. 43, v.1

218. *Ibidem*, vv. 2—8.

219. *Ibid.*, vv. 5—6.

220. Ion N. Popescu, *Doine și cîntece din Oltenia și Muntenia — FOM III* p. 320 nr. 52, vv. 1—9.

221. *Ibidem*, vv. 10—12.

222. Menționăm de asemenea o variantă fragmentară și marcată de semnul decadenței, din jud. Dolj :

— „Lele, verde bobule,
Ce te legeni, codrule ?"
— „Dece nu m-aș legăna,
Dacă trece vremea (sic) ;
Frunza mi se gălbinește,
Perișorii (sic) se rărește,
Ceața mi se risipește (sic)."

Aici 3 versuri din totalul de 7 sînt exact ca la Eminescu. O suspectăm, firește, și pe aceasta ca fiind o imitație — și încă deosebit de plată — după poezia lui Eminescu.

Cf. Ion N. Popescu, *Loc. cit.* — *FOM III*, p. 321 nr. 53.

223. Referitor la credința în nemurire a geților, cf. : Hdt. IV, cap. 93—94.

224. Poporul român cunoaște o întreagă serie de sărbători cu numele de „Moși" în cursul anului : „Moșii-de-toamnă", „Moșii-de-iarnă" (sau „Moșii-de-cîrnelegi"), „Moșii-de-Florii", „Moșii-de-Joimari", „Moșii-de-Paști", „Moșii-de-Sîngeorgiu", „Moșii-de-Ispas"... (Cf. S. Fl. Marian, *Sărbătorile la Români I*, p. 260 sqq. ; II, p. 254 sqq. 276 sq. ; III, pp. 110 sqq., 282 sq., 335 sq.). De aici, relese cît de înrădăcinat și de popular este cultul morților la români.

225. „...*de sufletul* tatei, mamei, surorei N., fratelui N., sau al copilului meu N. ..." — Cf. S. Fl. Marian, *Sărb. la Rom.*, *I*, p. 262.

226. „Joi-Mari" este totodată și o importantă sărbătoare a „Moșilor". (Cf. Marian, *Op. cit.*, *II*, p. 276—277.).

227. Cristea Sandu, *Культ огня у южнодунайских Румын* (*Морава, Тимок — Видин*) и Арумын — cf. rev, Македонски фолклор. Скопје Год. VIII (1936), број 15—16, стр. 89.

228. Cristea Sandu, *Культ огня у южнодунайских Румын*... — cf. rev. Македонски фолклор. Скопје. Год. VIII (1936), бр. 15—16, стр. 90.

229. Din com. Ciulnița, satul Ivănești — jud. Ialomița.

230. Cr. Crețu, *Folclor din Oltenia și Muntenia — FOM V*, p. 623 nr. 666.

231. Eminescu, *Poezii* (ed. Ibrăileanu), pp. 252—261. Aici, figurează 4 variante reproduse după ediția I a lui Maiorescu. Cf. aceleași variante și in : Eminescu, *Opere* (ed. Perpessicius) I, pp. 216—225.

232. Eminescu, *Opere* (ed. Perpessicius) III, pp. 233—281.

233. Eminescu, *Poezii* (ed. Ibrăileanu), p. 252—253.

234. *Ibidem*, p. 260—261.

235. Cf. schița după ms-ul B.A.R. — 2260, p. 43—46 : ap. Eminescu, *Opere* (ed. Perpessicius), vol. III, pp. 233—234.

236. Cf. schița după ms-ul B.A.R. — 2279, p. 4 : ap. Eminescu (ed. Perp.), vol. III, p. 235.

237. Eminescu, *Opere* (ed. Perp.), vol. III, p. 243 v. 21 (adică versul II din ultima strofă mai sus citată). Cf. și o serie de alte variante, unde la fel figurează muntele : Eminescu, *Opere* (ed. Perp.), vol. III, p. 244 v. 22 ;

ibidem, p. 245 v. 18; ibid., p. 246 v. 14; ibid., p. 247 v. 18 (2 variante aproape identice); ibid., p. 250 v. 18; ibid., p. 253 v. 2; ibid., p. 254 v. 18.

238. S-au emis multe ipoteze asupra izvoarelor care au putut să i sugereze lui Eminescu ideea ultimei dorințe. Unii au căutat sursa în antichitatea greco-romană, ca Charles Drouhet, „Un izvor de inspirație clasică la Eminescu" (cf. *Închinare lui N. Iorga* Cluj 1931, pp. 153—155) sau ca C. Balmuș, „Eminescu și Propertius" (cf. rev. Viața rom. XX, an. 1928).

Alții au crezut c-o află în literatura Renașterii sau chiar a epocii moderne: G. Călinescu se gîndește la Petrarca; N. I. Apostolescu (*Infl. des romantiques français sur la poésie roumaine*, p. 398 sqq) îl propune pe Ronsard cu poezia „De l'élection de son sépulcre", care prezintă o surprinzătoare analogie — ca idee generală — cu „Mai am un singur dor" și pe Paul Bourget prin o elegie în care acesta își exprimă dorința de a fi înmormîntat pe țărmul mării; Delavrancea l-a indicat chiar pe Shakespeare cu „Timon Atenianul", prevalîndu-se de faptul că Eminescu a tradus puțin din această dramă...

Fără să contestăm similitudinile relatate de autori ca cei menționați, sau și de alții încă și în principiu fără să negăm la absolut ecoul unor opere streine asupra poeziei lui Eminescu — care era un cititor extrem de avid al literaturii universale — noi avem totuși convingerea că cele mai multe din acele analogii sînt simple coincidențe întîmplătoare. Ideea ultimei dorințe este doar un „locus communis". Ea a putut deci apărea în mod cu totul independent în mintea celor mai diferiți poeți ai lumii. De aceea, principalul nici nu este conceptul însuși, ci chipul cum a fost el transpus în poezie. Iar originalitatea desăvîrșită a lui Eminescu e în afară de orice controversă.

239. Cf. Radu Manoliu, *Izvoarele motivelor din poezia lui Eminescu* — în rev. Preocupări literare, an I (1936), vol. I, pp. 272—273 și 284.

240. Cf. B.A.R. ms-ul 2276, p. 41. La Perpessicius: varianta I E[1] — cf. Eminescu, *Opere* III, p. 243—244, strofele III—V, vv. 9—20.

241. Eminescu, *Opere* (ed. Perpessicius) vol. III, p. 244 — în notă.

242. P. de Ronsard. *Oeuvres complètes* (éd. Paul Laumonier) t. II. Cf. Le IV-e livre des odes — ode IV-e: „De l'élection de son sépulcre", catrenele IV—V, p. 316. N. I. Apostolescu a comis o gravă eroare afirmînd că: „*Mai am un singur dor*"... est imité de la pièce *De l'élection de son sépulcre* de Ronsard... et d'un *épilogue* de M. Paul Bourget." (Cf. *Influence des romantiques français sur la poésie roumaine*, pp. 398 —399.). Iar mai departe același autor conchide: „Le désir du poète roumain d'être enterré sans pompe, d'avoir sur sa tombe un arbre... vient en ligne droite de Ronsard..." Este o foarte injustă subestimare a acestei capodopere a liricei culte române. O comparație atentă între elegia lui Eminescu și citatele versuri din Ronsard arată — pentru orice judecată obiectivă — că aici nu poate fi vorba de imitație. Așa, spre ex., de imaginea marmorei — atît de caracteristică la Ronsard — nu aflăm nici urmă la Eminescu în nici una din numeroasele lui variante. Ceea ce-i comun la cei doi poeți este ideea generală a înmormîntării fără fast. Tot așa de exagerată și de nedreaptă este și afirmația că: „cette élection de son sépulcre au bord de la mer ... est une reprise de l'idée et des images de M. P. Bourget..." (*Ibid.*, p. 399.). Și aici, în afară de ideea mării, nu găsim nimic comun; imaginile sînt cu totul diferite la cei doi autori. Cităm spre comparație cele trei versuri din Bourget, la care se referă Apostolescu: „...Choisissez-moi, vous, tous à qui je serai cher,

Une tombe au soleil, *sur le bord de la mer*
Infinie et mouvante..."
(Cf. Paul Bourget, *Au bord de la mer*, 1872–3–Epilogue.).

În ce privește prezența mării în elegia lui Eminescu, ea ne apare foarte naturală, întrucît el a cîntat marea în numeroase poezii.

Pe de altă parte, e puțin probabil ca Eminescu să fi citit respectiva poezie a lui Bourget, dat fiind că acest contemporan al lui Eminescu — ceva mai tînăr decît el — e aproape necunoscut ca poet. Faima sa o constituie romanul de analiză psihologică, iar nicidecum creația lirică. Cît privește valoarea estetică a poeziei semnalate de Apostolescu, ea este insignifiantă.

Dar totuși, pentru a-și consolida opinia sa, menționatul critic aduce în plus argumentul că : „...la mer dans une poésie roumaine — là surtout, où il s'agit des sentiments les plus intimes d'un personnage — est tant ce qu'il y a de plus curieux, parce que pour des motifs d'ordre... historique, les Roumains ont eu de très rares rapports avec le bord des mers." (*Ibid.*, p. 399.). Apoi, concluzia categorică, pe care o trage Apostolescu, este că : „L'inspiration d'Eminescu n'est donc pas personnelle, elle est due presque complètement à Ronsard et à M. Paul Bourget." (*Ibidem*, p. 399.). Această concluzie însă cade fiindcă și argumentul că marea ar fi un peisaj exotic pentru români, este nu numai superficial, ci de-a dreptul fals. Căci nu trebuie să ne orientăm după istoria politică — așa cum face Apostolescu — ci după realitatea etnografică. În adevăr, independent de faptul că politicește ținutul dintre Dunăre și mare a fost stăpînit o vreme de bizantini, iar apoi de turci, românii au fost acolo mereu prezenți, constituind din timpurile cele mai vechi pînă azi — atît la sud, cît și la nord de gurile Dunării (în sud-estul Moldovei) — populația cea mai numeroasă.

Folclorul român, în care marea apare uimitor de frecvent — în toate ramurile sale — este o dovadă peremptorie în acest sens. (Cf. Petru Caraman *Le reflet de la mer dans le folklore roumain*. Studiu inedit) Și Eminescu era, la vremea lui, cel mai bun cunoscător al creațiilor folclorice românești.

243. Cf. Alfred de Musset, *Oeuvres complètes — Poésies*, Paris, 1889. pp. 328 și 330–331.

244. Strofa de 6 versuri mai sus citată constituie *prologul* și *epilogul* elegiei „Lucie", încadrînd-o. Musset a avut astfel fericita idee de a face dintr-însa leit-motivul poemei sale.

De fapt această strofă invocativă este o poezie aparte nu numai ca fond, ci chiar și ca formă, întrucît ea e alcătuită din versuri scurte (tetrametre iambice), în timp ce poema propriu-zisă are versuri lungi (alexandrine). În pofida acestor deosebiri, strofa în chestiune se armonizează perfect cu respectiva poemă elegiacă.

Dat fiind caracterul ei oarecum independent, nu e deci de mirare că, după moartea poetului, admiratorii săi au detașat din elegie cele 6 versuri — inițiale și finale — pentru a le grava, ca epitaf, pe stela de la mormîntul lui Musset. (Cf. Angela Ion, *Histoire de la littérature française, XIX-e siècle — La poésie romantique*, Bucarest, 1973, p. 171.). Nu știm dacă ei i-au sădit pe mormînt și o salcie, așa cum a dorit poetul. Foarte probabil că da !

245. Eminescu, *Poezii* (ed. Ibrăileanu), p. 132–133.

246. *Ibidem*, p. 133 vv. 19–22.

247. *Ibid.*, p. 133 vv. 29–36.

248. Gh. Cernea, *Comori din Ardeal* — *FTr. IV*, p. 225 nr. 465.

249. V. Cărăbiş, *Folclor din Muntenia şi Oltenia* — *FOM III*, p. 692 nr. 166.

250. „şohănit“<şohan (adv.) < ung. *soha* = <niciodată>. Ballagi, *Ung.-deutsches Wb.*, p. 870 s.v. Cf. şi Bîrlea, *Lit. pop. din Maramureş II*, p. 497.

251. Ion Bîrlea,, *Literatură populară din Maramureş II*, p. 82 nr. 131.

252. Neuvième harmonie. Cantique — cf. *Oeuvres de Lamartine*, Bruxelles, 1840, pp. 173—174.

253. *Op. cit.*, p. 173 vv. 1—4.

254. *Ibidem*, p. 173. vv. 11, 15.

255. *Ibid.* p. 173 vv. 21—22, 25—26, 28—30.

256. Spre deosebire de pesimistul Eminescu, piosul Lamartine, în finalul poemei sale — sub influenţa credinţei creştine — ne apare senin în pofida constatărilor făcute anterior, deoarece el e convins de superioritatea omului asupra naturii, întrucît pe om îl aşteaptă adevărata nemurire dincolo de hotarele vieţii terestre :

—„Vivez donc vos jours sans mesure,
Terre et ciel ! céleste flambeau !
Montagnes, mers et toi, nature,
Souris longtemps sur mon tombeau !...
J'admire et je ne suis point jaloux !
Ma pensée a vecu d'avance
Et meurt avec une espérance
Plus impérissable que vous !“

Cf. *Oeuvres de Lamartine*, p. 174 : strofa finală.

257. Eminescu, *Poezii* (ed. Ibrăileanu), pp. 96—98.

258. *Ibidem*, p. 96 vv. 1—4.

259. Colecţia autorului — inedită.

260. Eminescu, *Opere* (ed. Perpessicius), vol. VI, p. 124. Trebuie să menţionăm că primele 3 versuri, din cele mai sus citate, figurează şi într-o variantă a acestei poezii-brouillon de factură populară. — Cf. *ibidem VI*, p. 540.

261. Iustin Ilieşiu, *Poezii şi basme populare* — *FTr. III*, p. 63 nr. 141. (Culeasă în com. Măieru din jud. Bistriţa-Năsăud.)

262. Gh. Cernea, *Poezii populare din sudul Ardealului* — *FTr. II*, p. 19 nr. 33.

263. Antonie Dijmărescu, *Cîntec din bătrîni*, p. 75—76, vv. 20—21.

264. Aureliu Millea, *Poezii populare din Mărginime* — *FTr. II*, p. 303 nr. 47.

265. Ov. Densusianu, *Flori alese din cînt. pop.*, p. 138 nr. CXIX, vv. 1—2 (După P. Helcou, *Poezia populară din Bihor*, p. 80.)

266. Că poetului i-a fost familiară invocaţia populară a codrului-monarh şi că ea l-a urmărit încă mult timp după ce a compus „Povestea codrului“, ne-o mai dovedeşte şi o altă însemnare manuscrisă, în legătură cu poezia sa „Doina“, apărută cu aproape şase ani mai tîrziu, în 1883. Iată acele versuri aflate în ciornele poetului, pe care le-a publicat Perpessicius în comentariile lui la „Doina“, după ms-ul 2262, 215 :

—“*Codrule, Măria-Ta*,
Umbră dă-mi şi mila ta !
De mi-i dor şi de mi-i jale,

Să mă plîng *Măriei-Tale*
Și mă plîng de strîmbătate,
Ca la inimă de frate:
C-au făcut moșia mea
Trecătoarea altuia;
Dat-au țara vîntului,
Iar fața pămîntului
Pe copita calului...".

(Cf. Eminescu, *Opere* — ed. Perpessicius — vol. III, p. 22.)
Se vede clar din ultimele 6 versuri citate că Eminescu le-a scris în perioada de gestație a „Doinei". Primul vers însă e *autentic popular*; în timp ce celelalte 5, care-l succed, se resimt puternic de intervenția poetului, deși sînt redactate tot în spirit folcloric.

Eminescu a schițat aceste versuri cu gînd să le aibă în vedere la alcătuirea „Doinei"; din ele însă, n-a reținut decît expresia *Măria-Ta*.

Prin urmare titulatura monarhică de reverență, inspirată din poezia populară, unde este utilizată *la figurat* — întrucît acolo este adresată codrului — a fost folosită de poet, în „Doina" sa, *cu sensul cel mai propriu*, căci aici ea e adresată lui Ștefan cel Mare.

267. Eminescu, *Poezii* (ed. Ibrăileanu), p. 96 vv. 5—6.

268. *Ibidem*, pp. 97—98 — strofele: VII—VIII și IX.

269. *Ibid.*, p. 98 — strofa ultimă.

270. Cf. Richard Kunisch, *Bukarest und Stambul. Skizzen aus Ungarn, Rumänien und der Türkei*, Berlin, 1861.

Aici, la cap. „*Walachische Märchen*" (pp. 170—203), autorul german publică două basme:

I. „Das Mädchen im goldenen Garten" și
II. „Die Jungfrau ohne Körper".

Ambele au servit lui Eminescu drept surse de inspirație. Izvorul *Luceafărului* e primul basm. Cel mai probabil ni se pare că Kunisch le-a notat chiar de la cineva din București. Știa el românește? Atunci va fi putut să le asculte direct din gura unui povestitor român și apoi el însuși să le transpună, în limba germană. Sau i s-au oferit ele într-o culegere manuscrisă, pe care — dacă nu cunoștea limba noastră — i-o va fi tradus cineva, vreun german situat în București ori vreun sas ardelean? Sînt întrebări menite să rămînă pentru totdeauna sub semnul enigmei insolubile. Dar și o altă întrebare — mai importantă încă — de geografie folclorică, se poate pune: din care anume regiune a Valahiei provin aceste basme? Circulau ele chiar în orașul București ori în ținutul din jurul lui? Nu cumva — precum ni se pare destul de verosimil — povestitorul sau eventual ms-ul i-a pus la dispoziție lui Kunisch povești auzite în alte județe ale țării? Nici la această întrebare nu se poate răspunde, neexistînd nici un vestigiu documentar.

Faptul sigur, cu care trebuie să ne mulțumim, este că basmele sînt românești și că provin de undeva — nu se știe de unde — din Valahia.

Cel dintîi care a remarcat — chiar în anul cînd a fost tipărit pentru prima oară *Luceafărul* — că Eminescu s-a inspirat de basmul publicat de Kunisch, a fost savantul folclorist și istoric literar M. Gaster. În capitolul final — referitor la basme — al cărții sale „Literatura populară română", Buc. 1883, p. 549, el spune: „...În sfîrșit, mai pomenim basmul *Fata fără*

trup, versificat de d. Ronetti Roman în poema sa *Radu*... Basmul însuși e luat din cartea lui Kunisch..., care a publicat două basme inedite române, fără a indica izvorul de unde le-a luat. Amîndouă însă au reintrat în literatura română; căci unul este *„Fata fără trup* și celălalt, *Fata în grădina de aur..., a inspirat d-lui Eminescu poema sa Luceafărul.*" (Gaster nu putea ști la vremea aceea că Eminescu folosise și basmul „Die Jungfrau ohne Körper" în poemul postum „Miron și frumoasa fără corp".) Fapt incredibil, justa observație a lui Gaster a rămas timp de 4 decenii necunoscută! În răstimpul acesta, doar I. Scurtu — editor al poeziilor lui Eminescu — a, făcut, în prefața sa din a. 1908, o vagă aluzie la *„o scriere germană"*, din care s-a inspirat poetul.

D. Caracostea are meritul că, prin traducerea în românește a menționatelor basme sub titlul *„Două basme necunoscute" din izvoarele lui Eminescu"*, a contribuit cel mai mult la cunoașterea sursei de inspirație a Luceafărului de către marele public de cititori. El a crezut însă că făcea o descoperire, închipuindu-și că e primul, care dădea la iveală acest fapt deosebit de important. Astfel, el afirmă — în prefața citatei traduceri — următoarele: „S-au scris multe despre *Luceafărul* și *nimeni n-a amintit măcar izvorul, pînă ce nu l-am publicat în un periodic răspîndit.*" (Cf. „Două basme necunoscute...", p. 7.) Leca Morariu, în articolul „Iarăși geneza Luceafărului" (din rev. *Junimea Literară* XV, 1926, nr. 1—2, p. 141) îi face reproșul foarte întemeiat că-și aroga pe nedrept acest merit și-l trimite pe Caracostea la articolul său publicat cu 2 ani mai înainte în *Junimea Literară* XIII anul 1924, pp. 185—186, sub titlul „Pentru arheologia Luceafărului", unde Moraru restabilește adevărul, redînd meritul întîietății lui M. Gaster și menționîndu-i de asemenea pe editorii Scurtu și Ilarie Chendi.

271. Poetul însă nu dă decît inițiala numelui lui Kunisch: „În descrierea unui voiaj în țările române, *Germanul K.* povestește legenda Luceafărului..." (Cf. ms-ul B.A.R. Nr. 2275 bis, p. 56.)

272. Cf. Richard Kunisch, *Op. cit.*,: „Das Mädchen im goldenen Garten", pp. 180—193.

273. Eminescu, *Poezii* (ed. Ibrăileanu), p. 186 strofa XLIV vv. 174—180.

274. Eminescu, *Poezii* (ed. Ibrăileanu), pp. 193—195, strofele: LXXXIII—LXXXV și LXXXIX.

275. *Ibidem*, p. 193, str. LXXXI.

276. *Ibid.*, p. 184, str. XXXIV—XXXV.

277. *Ibid.*, p. 195 str. XCI.

278. Eminescu, *Poezii* (ed. Ibrăileanu), p. 195—196: ultimele 2 strofe (XCIII—XCIV).

279. Cf. V. Alecsandri, *Poezii populare* (ed. Giuglea), p. 83 vv. 31—33:

„...Soarele se-ntuneca,
Sus la Domnul se urca,
Domnul sfînt îl asculta..."

Cam la fel se prezintă motivul acesta — numai că mai dezvoltat și mai evocativ — și în varianta Diaconu, din Munții Vrancei:

„...Iar soarili śi-ńi făśia?
Pi pămînt întuneca,
Sus la śer sî ridica,
La Dumnezău și duśia;

Pi Dumnezău ńi-l găsea
Cu prağila pi źenuki..."

(Ion Diaconu, *Ținutul Vrancei II*, p. 105, vv. 55—60). Ambele variante citate menționează deci, foarte succint, că soarele s-a urcat la cer pînă la tronul lui Dumnezeu ca să-i spună păsul său și să-i ceară dezlegare; dar nu arată cum a avut loc urcarea lui. Desigur, fiindcă rapsodul popular a considerat că-i de prisos să stăruie asupra unui asemenea fapt, întrucît, acesta era lucrul cel mai ușor pentru soare. Alte variante povestesc însă că ascensiunea soarelui s-a produs cu ajutorul unei scări gigantice — de fier sau de oțel iar uneori chiar aurită — pe care soarele însuși o face în mod miraculos. Cr. Sandu-Timoc a cules de la românii de peste Dunăre — dintre Timoc și Morava — două variante deosebit de interesante, în care apare motivul scării:

„...Soare de vedea,
Raze întărea,
Fieru îl topea,
Oțel îl făcea;
Idolii-i chema,
Noaptea îmi lucra.
Scările de-oțel
Le lipea de cer.
Cu-aur le sufla,
Scările lumina
Noaptea ca ziua!
Adam se mira,
Din poartă privea,
Ceru deschidea,
Că Soare venea..."

(Cr. Sandu-Timoc, *Cîntece bătrînești și doine*, p. 66.) Cf. și var. II a aceluiași folclorist, din vol.: *Poezii populare de la Românii din Valea Timocului*, p. 41.

Așadar, după fantezia poporului, chiar și soarele, ca s-ajungă în cer pînă la sălașul lui Dumnezeu, avea nevoie de o scară de uriașe proporții. Numărul variantelor, care conțin motivul scări, e uimitor de mare — cf. și varianta celebrului lăutar brăilean Petrea Crețul Șolcan:

„...*Pe scară suia...*,
Pe scară de fier
'N cuie de oțel
Pin' la naltul cer..."

(G. Dem. Teodorescu, *Poezii pop.*, p. 411, v. 130 sqq.) Cf. apoi următoarele colecții: *MF* I_1, pp. 13—17 (2 variante din Alexandria); T. Bălășel, *Cîntece pop. oltenești — FOM II*, pp. 82 și 90 (2 var.); V. Cărăbiș, *Folclor din Oltenia și Muntenia* — FOM III, p. 574; M. Buga, *Folclor de pe Argeș — FOM III*, p. 764; Gh. I. Neagu, *Folclor din Cîmpia Dunării* (3 variante) — FOM IV, p. 31 (var. I), p. 36—37 (var. II), p. 40—44 (var. III); Gr. Crețu, *Folclor din Oltenia și Muntenia — FOM V*, p. 169... etc.

Vezi și bogata bibliografie din „Indicele" lui Al. Amzulescu, *Balade pop. române* I, p. 107—108.

După cît se pare, în balada *Soarelui și a Lunii*, care — deși eminamente mitologică în sensul precreștin, abundă de asemenea în elemente pur creștine — motivul scării are origine biblică. El i-a fost desigur sugerat poetului popular de scara din visul lui Iacob, care „...era proptită de pămînt, iar cu vîrful ei atingea cerul și îngerii Domnului se suiau și se pogorau pe scară." — Cf. *V.T.*, *Geneza* cap. 28 12 (*Biblia* — trad. de V. Radu și G. Galaction).

280. Eminescu, *Poezii* (ed. Ibrăileanu), p. 190 strofele LXV—LXVI.

281. *Ibidem*, p. 191 str. LXXI–LXXIII.

282. Cf. ms-ul B.A.R. Nr. 2275 bis, p. 52 – unde figurează textul unei variante a *Luceafărului*.

283. *Ibidem*.

284. Ca și Eminescu – care, în citatele note manuscrise dezvăluie tâlcul simbolic al poemului *Luceafărul* – a procedat și Shelley; numai că el s-a exprimat mai pe larg și mai detaliat, fiindcă o face în prefața la poemul său, publicat în timpul vieții: „*The poem entitled Alastor may be considered as allegorical of one of the interesting situations of the human mind. It represents a youth of incorrupted feelings and adventurous genius led forth by an imagination inflamed and purified through familiarity with all that is excellent and majestic, to the contemplation of the universe.* He drinks deep of the fountains of knowledge, and is still insatiate. The magnificence and beauty of the external world sinks profoundly into the frame of his conceptions..." (Cf. *The complete poetical works of Percy Bysshe Shelley*. New York s.a., p. 1.)

285. Cf. *Alastor* or the Spirit of solitude – Shelley, *Op. cit.*, pp. 2–18.

286. Cf. Prometheus unbound, a lyrical drama – Shelley, *Op. cit.* p. 228–293.

287. „Prometheus" – cf. *The poetical works of Lord Byron*, London–New York, s.a., p. 65.

288. „...And the deaf tyranny of Fate, ...
Refused thee even the boon to die:
The wretched gift Eternity
Was thine – and thou hast borne it well..."
Byron, *Op. cit.*, p. 65 str. II.

289. „...*Thou art a symbol and a sign*
To mortals of their fate and force;
Like thee Man is in part divine,
A troubled stream from a pure source..."
Ibidem, p. 65 str. III.

290. Alexandru Philippide, *Scrieri*. Vol. I: Poezii – *Visuri în vuetul vremii*, pp. 93–99.

291. Philippide, *Op. cit. I*, p. 99.

292. Eminescu, *Poezii* (ed. Ibrăileanu), p. 192 str. LXXV.

293. Ibidem, p. 193 str. LXXX. Cf. și alte două locuri, unde *Luceafărul* e designat prin același nume mitologic:

„...În locul lui menit din cer,
Hyperion se-ntoarse..."
Eminescu, *Ibidem*, p. 193 strofa LXXXII.

Sau:

„...*Hyperion* vedea de sus
Uimirea-n a lor față..."
Ibidem, p. 194 str. LXXXVIII.

294. „*Hyperion* oder der Eremit in Griechenland" – in *Hölderlins gesammelte Dichtungen*. Bd. II, pp. 66–204.

Cf. și o serie de creații fragmentare, care au precedat forma definitivă a romanului:

A. – poemul în 64 versuri, intitulat: „Aus *Hyperions* Jugendgeschichte" (*op. cit.* II, pp. 9–10);

B. În proză:

1. „*Hyperions* Jugend" – două capitole (*ibidem*, pp. 11–20) ;
2. „Fragment von *Hyperion*" (*ibid.*, pp. 20–40) ;
3. „Erste Diotimafassung" (*ibid.*, pp. 41–65).

295. Dimpotrivă, Diotima, iubita lui Hyperion, pe care acesta o adoră pînă la divinizare, este însăşi personificarea supremei fidelităţi.

Hölderlin a împrumutat acest nume din tradiţiile antichităţii greceşti. Este al legendarei preotese din Mantinea – din sec. III î.e.n. – căreia Platon îi atribuie înţelepte concepţii filosofice despre dragoste şi care în acelaşi timp cică era aşa de versată în tainele religiei şi ale magiei, încît prin anumite procedee mistice a putut înlătura, pe o perioadă de 10 ani, epidemia de ciumă, care ameninţa Atena.

Ronsard are şi el o poemă, în care apare un personaj feminin cu acest nume. (Cf. *Oeuvres complètes de Pierre Ronsard*, tome VIII, pp. 87–88, élégie XII : „Des faits d'Amour Diotime certaine...")

296. Cf. St. Zweig, *Der Kampf mit dem Dämon* – Leipzig 1925, pp. 97–98.

297. El doreşte cu ardoare instaurarea pe pămînt a unei „*teocraţii a frumosului*", ceea ce lui i se pare realizabil. (Cf. St. Zweig, *Der Kampf mit dem Dämon*, p. 98.)

298. Hyperion află un refugiu în natura Greciei moderne, pe care o descrie admirativ, cu numeroase şi variate ecouri din antica Eladă.

299. Într-o duioasă poezie cu evocări ale fericitei sale copilării, trăite în sînul naturii („Da ich ein Knabe war..."), Hölderlin spune despre el însuşi :"...În braţele zeilor, crescut-am eu mare."(„...Im Arme der Götter wuchs ich gross.") Este concluzia finală a întregei poezii. – Cf. Fr. Hölderlin, *Gedichte, Hyperion...*, Bukarest 1973, p. 62. versul ultim.

300. Cf. Hyperion – în *Hölderlins gesammelte Dichtungen II*, p. 189, versul 1 din strofa II.

301. „Ihr wandelt droben im Licht,
Auf weichem Boden, selige Genien !
Glänzende Götterlüfte
Rühren euch leicht,
Wie die Finger der Künstlerin
Heilige Saiten..."
(*Hölderlins gesam. Dicht. II*, p. 189 – strofa I.)

302. Criticul Al. Piru, în articolul său intitulat „Eminescu – Shakespeare, Hölderlin, Baudelaire", prezintă o serie de observaţii foarte judicioase referitoare la analogiile dintre unele poezii ale lui Eminescu – începînd cu *Luceafărul* – şi dintre creaţiile lui Hölderlin. El procedează cit se poate de obiectiv, punînd în paralelă textele acestor doi poeţi. (Cf. Cahiers roumains d'études littéraires. No 4 1975, pp. 56–58.)

303. John Keats, *Complete poetical works*. New York s.a., pp. 196–215.

304. Cf. A. Anixt, *Istoria literaturii engleze* – trad. din l. rusă. Buc. 1965, p. 387.

305. Keats, *Complete poetical works*, pp. 211–212 vv. 346–381.

306. Ea prezintă două versiuni : una intitulată „HYPERION", avînd 3 cînturi („books"), al III-lea fiind întrerupt la versul 136 (*op. cit.*, pp. 196–215) ; iar alta, complet diferită de prima, cu titlul : „THE FALL OF HYPERION", în două cînturi şi tot fragmentară, „canto II" fiind întrerupt la versul 61. (*Op. cit.*, pp. 353–364)

307. „...His fragment of Hyperion seems actually inspired by the Titans and is as sublime as Aeschylus.“

308. Cităm numai două dintre ele. Iată una din 1820, adică un an înaintea morții lui Keats: „...Fragmentul *Hyperion* ne lasă să sperăm că el Keats e destinat să devină unul dintre primii poeți ai epocii noastre.“ (Cf. Johannes Hoops, *Keats' Hyperion*, p. 12—13.) O alta figurează în prefața la poemul elegiac închinat de Shelley lui Keats — acel celebru și profund înduioșător monument al prieteniei — intitulat: „ADONAIS, an elegy on the death of John Keats...“ (Cf. Shelley, *Complete poetical works*, pp. 484—499.)

Aici, după ce afirmă că Keats trebuie clasificat „*printre scriitorii cei mai geniali*, cari au fost podoaba epocii noastre“ („*among the writers of the highest genius*, who have adorned our age“), Shelley adaugă următoarea apreciere referitoare în special la poemul *Hyperion*: „Eu consider fragmentul Hyperion mai presus de tot ceea ce s-a creat vreodată de către vreun scriitor de aceeași vîrstă.“ („I consider the fragment od *Hyperion* as second to nothing that was ever produced by a writer of the same years.“) Cf. P. B. Shelley, *Complete poetical works*, p. 484.

Pentru deosebita prețuire a poemului lui Keats de către Shelley, amintim și faptul foarte semnificativ că, atunci cînd — după tragica moarte prin înec a lui Shelley — a fost scos din apă corpul lui, i s-a găsit în buzunar volumul cu *Hyperion*! (Cf. Johnnes Hoops, *Keats' Hyperion*, p. 14.)

Iar poetul și eseistul Leigh J. H. Hunt — prieten mai vîrstnic al lui Keats — spunea cu privire la aceeași operă: „*Hyperion* este un fragment, însă unul gigantic, întocmai ca o ruină în mijlocul pustiului sau ca oasele unui mastodont...“ (Cf. Joh. Hoops, *Keats' Hyperion*, p. 10—11).

309. Poemul acesta, compus din 16 cînturi — primul, introductiv, intitulat „Récit“, iar celelalte 15 denumite „Visions“ — e calificat de poet, chiar în subtitlul lui, drept „*épisode*“, în ciuda vastei sale extensiuni de mii de versuri. Faptul se explică prin aceea că Lamartine — precum el însuși ne-o spune — îl considera ca parte integrantă a unui grandios ciclu epic, pe care-l proiectase și care începea cu poemul „Jocelyn“, subintitulat și acesta tot episod. (Cf. Lamartine, *La chute d'un ange*. Avertissement de la première édition, p. VI.)

Iar în prefața la „Jocelyn“, Lamartine își definea astfel subiectul epopeei de proporții colosale, pe care o plănuise și de a cărei realizare, în cursul unei vieți de om, se îndoia: „C'est l'humanité, c'est la destinée de l'homme, ce sont les phases que l'esprit humain doit parcourir pour arriver à ses fins.“ (Cf. Lamartine, *Jocelyn*. Paris 1909. Avertissement, p. V.)

310. Lamartine, *La chute d'un ange*. I-ère Vision, p. 36 vv. 411—415.

311. *Ibidem*, p. 36 vv. 420—423.

312. Alfred de Vigny, *Oeuvres*. Paris s.a., pp. 15—18.

313. *Op. cit.*, p. 17: vv. 69—70, 89—90, 105—106.

314. Eminescu, *Poezii* (ed. Ibrăileanu), p. 192 str. LXXIV.

315. М. Лермонтов, *Полное собрание сочинений*. Москва, s.a. Том II, pp. 465—501.

316. Am redat aceste versuri caracteristice — care ilustrează dorința Demonului de a se lepăda de nemurire, de dragul muritoarei Tamara —

după excelenta traducere românească a poetului George Lesnea, *Demonul* — Buc. 1939, p. 71. Citām aici, spre comparare, şi textul original :

—,,*Что, без тебя, мне эта вечность*
Моих владений бесконечность ?
— Пустые, звучные слова,
Обширный храм — без божества !''

Cf. Лермонтов, *Op. cit. II*, p. 485.

FOLCLORUL — MARELE DASCĂL AL MARELUI EMINESCU

EMINESCU ! nume care se cuvine rostit cu pietate și cu adîncă recunoștință de orice român, dat fiind că e numele celui mai de frunte din nobila ceată a elitelor românești. El este recomandația noastră în lumea largă. Este mîndria noastră. Genialitatea lui marchează geniul poporului român. El ne reprezintă cu o rară demnitate în fața străinilor, revelîndu-le, prin opera sa, pînă la ce treaptă se poate înălța potențialul spiritual al neamului românesc[1]. Cu privire la marele nostru liric — acest inegalabil artist al cuvîntului, care-l cucerește pe cititor prin vraja versului său — se știe îndeobște că el s-a inspirat copios din creația poetică populară și că fără a ne referi la aceasta, opera lui nu poate fi studiată în profunzime, nu poate fi explicată și nici înțeleasă bine.

Mai puțin cunoscut însă marelui nostru public ni se pare — fiindcă n-a fost încă determinat cu precizia cuvenită — este locul adevărat, care trebuie atribuit poetului în mișcarea folclorică românească. Fost-a oare Eminescu un folclorist în sensul obișnuit al acestui termen ? Iată întrebarea principală la care ne propunem a da un răspuns.

Despre Eminescu se poate spune că a crescut și s-a dezvoltat, din cea mai fragedă vîrstă sub aripa caldă a folclorului : din brațele mamei, care-l adormea în cîntece de leagăn, a trecut în brațele muzei populare, care l-a legănat și l-a răsfățat nu mai puțin duios decît mama care-l născuse. Deși din prima etapă a copilăriei poetului, nu se cunosc deloc date biografice în această privință, totuși poeziile sale abundă în aluzii de tot felul la anii cei mai tineri și mai fericiți din viața lui, învăluiți în mirajul de vis al basmelor și

al doinelor. Cităm, spre exemplificare, începutul nostalgicului sonet „Trecut-au anii . . .":

„Trecut-au anii ca nori lungi pe șesuri
Și niciodată n-or să vie iară,
Căci nu mă-ncîntă azi cum mă mișcară
Povești și doine, ghicitori, eresuri,
Ce fruntea-mi de copil o-nseninară,
Abia-nțelese, pline de-nțelesuri. . ."

Iar în poezia postumă „Codru și salon", poetul spune despre romanticul său erou:

„. . .*Mama-i știa atîtea povești pe cîte fuse*
Torsese-n viață. . ."

E firesc să credem că, sub figura acestei meștere povestitoare, transpare chiar mama poetului, căreia el îi datorește cel mai mult în ce privește vena poetică. Într-o scrisoare adresată devotatei sale surori Henrieta, în a. 1883, *îi amintește de vremea copilăriei și de basmele pe care le ascultau împreună.* De la cine? Nu aflăm din scrisoare, totuși cel mai probabil ni se pare că de la mama lor. În vîrsta de școală, la Cernăuți, el a cunoscut celebra colecție de poezii populare a lui Alecsandri, care l-a stimulat mult, aprinzîndu-i și mai tare pasiunea lui, oarecum înnăscută, pentru folclor și deschizîndu-i un orizont mai larg. Se vede clar aceasta din poemul „Epigonii", unde în 18 versuri lungi Eminescu face un adevărat panegiric „regelui poeziei" — cum îl numește el pe Alecsandri — și unde în mare parte elogiile sale se raportă la aspectele folclorice ale activității ilustrului său înaintaș.[2] În același timp, nu i-au fost străine lui Eminescu nici scrierile pline de admirație pentru poezia populară română ale lui Alecu Russo, precum nici „Cîntarea României" a aceluiași, care e puternic impregnată de suflul folcloric și de versuri din doine.

Apoi, nu putem omite nici relațiile sale cu revista „Familia" a lui Iosif Vulcan, care cultiva cu rîvnă folclorul de toate genurile și la care Eminescu era colaborator încă din a. 1866. Dar cel mai mult au contribuit la familarizarea sa cu creațiile poetice ale poporului peregrinările lui, după fuga de la liceul din Cernăuți. Astfel, temperamentul său de boem — manifestat atît de timpuriu — a favorizat în gradul cel mai înalt contactul lui Eminescu cu folclorul. Căci liceeanul fugar

a mers direct la izvorul acestuia, sorbind cu nesaț din unda lui pură și devenind deci, chiar din primii ani ai adolescenței, folclorist al terenului. În adevăr, el a cutreierat toate ținuturile românești — nu numai pe cele din țara liberă, ci și pe cele de sub stăpîniri străine, [...] — și a cules de pretutindeni materiale folclorice cu o uimitoare aviditate. Iar dacă nu avea prilejul să le înregistreze el însuși, pe teren, din gura poporului, se folosea și de materiale adunate de alții, precum ne-o probează așa-numitul „caiet anonim", primit de la o persoană necunoscută nouă. E dealtfel un procedeu utilizat pe scară largă de foarte mulți folcloriști dintre cei mai de vază, atît de la noi, cît și din alte țări.

Faima preocupărilor folclorice ale lui Eminescu a ajuns curînd de notorietate publică, de vreme ce în 1869 el a fost ales membru al cercului literar „Orientul" din București de sub președinția lui Grandea, care avea în programul său și colectarea de creații folclorice. Chiar în vara acelui an, poetul a fost numit în comisia a cărei misiune era de a aduna literatură populară din Moldova. Iar în anul 1870, cînd era student la Viena, Eminescu a fost programat să țină o serie de conferințe în Maramureș, printre care una despre poezia populară.

Ce a cules Eminescu din folclorul nostru? Așa cum și era de așteptat de la un poet, pe el nu-l putea interesa decît ceea ce era creație artistică la popor. Din domeniul liric, doine de toate speciile: de dor și jale, de dragoste, de cătănie, de înstrăinare, de haiducie; apoi în tonul elegiac cel mai accentuat, bocetele. Un loc însemnat ocupă în colecția lui Eminescu frivolele cîntece de lume, așa-numitele de el „irmoase", precum și o nostimă satiră populară la adresa țiganilor. În fine, se mai adaugă la acestea și strigăturile la horă și la nunți. Din domeniul epic, el a cules balade populare. De asemenea, i-a plăcut s-adune ghicitori, care-l amuzau încă de cînd era copil. Din proza folclorică, l-au atras mult basmele și nu mai puțin proverbele și zicătorile poporului. Peste aceste limite, el n-a trecut decît în mod excepțional, ca în incursiunea pe care a făcut-o pe terenul cutumier, prin schița referitoare la obiceiul udatului cu apă, la sărbătoarea sfîntului Gheorghe. Iar cînd e vorba de alte

obiceiuri, cum e umblatul cu colindul la Crăciun și cu plugul la Anul-Nou, se mărginește exclusiv la poeziile care însoțesc aceste datini. La fel, din tot ceremonialul nunții, nu e atras decît de conăcării, adică de asemenea de poeziile implicate în el. De altfel, acesta și era curentul tradițional, urmat de toți folcloriștii culegători ai epocii, care se limitau la poezia populară, neglijînd obiceiurile și credințele poporului și ignorînd complet plastica lui, care cuprinde atîtea minunate plăsmuiri.

O altă întrebare, de capital interes, care se pune acum, e următoarea: — *Cum a adunat Eminescu produsele folclorice? Care este atitudinea sa în ipostaza de culegător?*

Tradiția creată de promotorul cel mai de seamă al mișcării folclorice de la noi, Alecsandri — tradiție împinsă pînă la exagerare de At. M. Marienescu — era aceea de a corecta poezia populară. Și o corectau în așa măsură folcloriștii noștri, încît nu odată s-a ajuns la falsificări, la pseudo-folclor. Spre deosebire de unii ca aceștia, Eminescu arată un respect desăvîrșit, aproape religios, față de produsul folcloric, de care nu-și permitea să se atingă. Pare chiar bizar că el, care avea un simț muzical așa de dezvoltat și de fin, tolera în culegerile sale tot felul de imperfecții: de măsură, de ritm, de rimă. La fel se comportă el și în ce privește fondul creațiilor poetice ale poporului. Textul folcloric este pentru dînsul TABU! El preconizează înregistrarea nealterată a lui, chiar atunci cînd acesta, prin anumite expresii, vine în conflict cu etica. Astfel, în multe din proverbele și zicalele colecției sale, figurează unele obscenități; de asemenea se întîlnesc ele curent în satira intitulată „Predicația Țiganilor". Eminescu nu s-a simțit deloc obligat să le înlăture. Într-o recenzie elogioasă, pe care o face în ziarul *Timpul* (V, 101,6 mai 1880), colecției lui Ispirescu, apărute sub titlul „Pilde și ghicitori", el spune: „... *Unele ghicitori sînt cam echivoce, dar nu ne pare rău*. Cu toate considerațiile de decență literară, am dori ca mai cu seamă *elementele literaturii populare să se adune fără scăderi și nealterate prin pruderie. Tale quale.*" Iar într-un alt articol al său, citim: „... să sperăm că tot se vor mai găsi suflete, *care să nu fie jignite de rima neîndemănatică sau de simplitatea unui cuvînt vechiu, ci vor preferi a se adăpa*

la izvorul curat ca lamura și mai prețios ca aurul al poeziei noastre populare . . ."

Modul cum înțelege Eminescu să fie înregistrate produsele folclorice constituie o fericită inovație, care reprezintă un însemnat progres, nu numai față de epoca lui Alecsandri, ci chiar pînă în vremea noastră; căci atitudinea marelui poet este cea riguros științifică.

Dar e nevoie să relevăm că dragostea lui Eminescu pentru folclor nu se manifesta numai prin pasiunea cu care-l colecta ori de cîte ori avea prilejul, ci și prin acte de trăire intensă în atmosfera lui, prin unele efuzii sentimentale, în care făcea apel la cîntecul popular pentru a-și descărca sufletul, nu altfel decît oamenii din lumea rurală. În această privință, e foarte semnificativă mărturia scriitorului Teleor, care — referitor la întîlnirile lui și ale altor prieteni cu marele poet, la un han din București, unde luau masa — povestește următoarele: „. . .Eminescu, după oarecare timp, punea capul în mîini și *începea să cînte doine din Ardeal — așa cum le cîntă mocanii — și cînta cîte-o oră întreagă. Ardelenii aflați la masă plîngeau cu lacrămi.*"

Eminescu însă nu este numai un simplu culegător de produse populare, ci totodată și un distins teoretician al lor, care — abordînd variate probleme de folclor — a dovedit un spirit critic deosebit de perspicace. Într-o întreagă serie de articole — publicate în special în *Timpul* — aflăm, referitor la creația folclorică, prețioase interpretări și judecăți de valoare, care rămîn mereu actuale. Aceasta se explică desigur, în primul rînd, prin clarviziunea inteligenței sale sclipitoare, dar nu mai puțin și prin aceea că el era la curent cu studiile, care se scriau pe atunci asupra folclorului în Germania, țară unde disciplina respectivă a fost cercetată mai serios ca oriunde aiurea.[3] Iar la noi, unde pe timpul acela Hasdeu s-a afirmat drept un specialist de marcă în domeniul folcloric, Eminescu urmărea asiduu investigațiile acestui savant și le aprecia cu o caldă simpatie și chiar cu entuziasm în coloanele *Timpului*, în pofida faptului că Hasdeu era în permanent conflict ideologic cu junimiștii, ironizîndu-le germanofilia lor.

Apoi, Eminescu a dat adeseori și judicioase directive folcloriștilor în activitatea lor; iar unuia din ei, E. Baican,

i-a prefaţat colecţia de anecdote populare dedicată lui Maiorescu[4]. În acea prefaţă, Eminescu face dovada unei rare competenţe în cunoaşterea acestui gen umoristico-satiric de proză folclorică al aşa-numitelor *snoave*. Totodată, el dă utile sugestii autorului, încurajîndu-l să continue a culege asemenea materiale în sensul indicat de dînsul.

Demnă de relatat — pentru orizontul folcloric al lui Eminescu — este şi atenţia pe care o dă el de asemenea creaţiilor populare străine. Ca redactor la *Timpul*, tipăreşte în coloanele acestui ziar mai multe balade eroice sîrbeşti, bine traduse de bănăţeanul Dionisie Miron, pe care, după toate probabilităţile, el îl îndemnase să le publice.

În fine, o altă dovadă — şi anume una din cele mai emoţionante — despre ardenta pasiune a lui Eminescu pentru folclor, este însăşi prietenia sa cu Creangă. Dacă avem astăzi o proză ca cea a lui Ion Creangă, cu care literatura română se mîndreşte, aceasta o datorăm numai marelui nostru poet. În adevăr, talentatul Creangă este descoperirea lui Eminescu: el e cel care şi-a dat seama despre darul de neîntrecut povestitor al lui Creangă; el l-a dus la Junimea, în pofida celor ce priveau ironic introducerea acestui ţăran în selecta societate de distinşi intelectuali; el este cel ce l-a îndemnat stăruitor şi i-a dat curaj să scrie „ţărăniile" lui. În Creangă Eminescu vedea pe creatorul de artă populară de înaltă calitate, pe autenticul reprezentant al poporului de la ţară. De aceea a legat cu el o prietenie aşa de strînsă, de aceea l-a iubit ca pe nimeni altul.

Dragostea aceasta inegalabilă a lui Eminescu pentru folclorul patriei sale a fost pentru literatura română cultă un extraordinar noroc. Atîtea împrejurări — chiar şi aceea, adversă în aparenţă, a pribegiilor şcolarului hoinar, ba mai ales aceea — toate au favorizat într-un chip uimitor, aproape miraculos, contactul intim al poetului cu sursa folclorică românească; nu a unei anumite provincii, ci a întregii Dacii! Toate acestea au însemnat destinul bun, sub auspiciile căruia s-a dezvoltat şi a căpătat expresie talentul genialului Eminescu. Astfel, s-a produs marea, providenţiala simbioză între cele două surse spirituale: cea individuală, reprezentată de poet şi cea tradiţională — sedimentată de-alungul secolelor şi mileniilor — pe care o reprezenta toată colectivitatea etnică ro-

mânească. Cu un gust estetic impecabil, poetul și-a însușit modul de exprimare al poporului, alegînd tot ce era mai frumos în graiul lui, am putea spune cvintesența acestui grai. Dacă Alecsandri are meritul de a fi contribuit cel mai mult la formarea limbii noastre literare, făcînd-o să-și tragă începuturile de la izvorul creațiilor populare, Eminescu a mers mult mai departe: continuînd tradiția inițiată de ilustrul său înaintaș, *el a creat limba artistică a poeziei culte românești pe temelii folclorice. Pe aceleași temelii, și-a așezat el și fondul poeziilor sale, care abundă în teme și motive epuizate din conținutul creațiilor poetice ale poporului. El le-a trecut, firește, prin filtrul talentului său, transfigurîndu-le și transformîndu-le în creații strict personale.*

Influența folclorului românesc asupra poeziei lui Eminescu este imensă. Aici e taina cea mare a efectului neobișnuit de puternic și de tulburător, pe care-l are poezia lui asupra lectorului român. Căci poetul, pe lîngă limba neaoșă și pe lîngă tematica folclorică, *a transpus în versul său și muzicalitatea versului popular.* În adevăr, deși el mînuiește cu o rară măiestrie cele mai variate forme metrico-ritmice — unele din ele deosebit de subtile și complexe — totuși, *în opera sa, pune larg la contribuție de asemenea versificația populară, reprezentată prin metrul de 8 sau 7 silabe și prin ritmul trohaic. Este versul luat tale quale de la popor. Dar în afară de acest vers simplu, Eminescu mai folosește versul lung de 16 sau 15 silabe, cu cezură mediană, care de fapt e alcătuit din 2 versuri populare octosilabe* (iar uneori, al doilea, eptasilab) *puse cap la cap.* Acesta este versul grav, solemn adesea, al celor cinci scrisori și al multor alte poeme și poezii.

Dar orizontul folcloric al lui Eminescu se lărgește considerabil, dacă avem în vedere influențele străine, care se exercită asupra lui. Astfel, romantismul german se reflectă în opera sa și printr-o temă de esență populară, inspirată din poemul „Lenore" al lui Bürger. În special cavalcada nocturnă a celor doi strigoi, a lui Arald și a iubitei lui — cavalcadă curmată brusc de ivirea zorilor și de cîntatul cucoșilor — din „Strigoii" (partea III) lui Eminescu, prezintă frapante analogii cu celebrul poem german. Eminescu pare să-l fi tradus sau a avut numai intenția de a-l traduce,

căci în manuscrisele lui nu s-a găsit decît traducerea primei strofe:

„Din visuri grele-a tresărit,
În zori de zi, Lenore:
—„Vilhelm, ești infidel ori mort. . . ?"

Apoi, marea simpatie a lui Eminescu pentru îndepărtatul trecut hindus — o altă trăsătură romantică a poetului nostru — i-a prilejuit influența *Vedelor* asupra poeziei sale filosofice. Se știe că o parte din *Vedele* indice aù un străvechi substrat folcloric.

Revenind la materialele de folclor culese de către Eminescu, evident, ele ar fi putut înrîuri în bine mișcarea folclorică din România; dar din nefericire, nu au fost date la lumină decît tîrziu după moartea poetului. Iar cînd au fost publicate, *s-a comis absurditatea*, pe care noi o denunțăm acum pentru prima oară, *că folclorul propriu-zis, care forma colecția poetului, a fost tipărit la un loc cu variate prelucrări făcute de Eminescu, pe baza materialului adunat de el sau chiar de alții, din popor. Au apărut toate de-a valma sub același titlu generic de LITERATURA POPULARĂ* !"* Așa a procedat în 1902 Ilarie Chendi, primul editor al textelor folclorice culese de Eminescu, și tot așa, D. Murărașu, I. Dodu Bălan și alții. Dar nu altfel a procedat însuși regretatul Perpessicius. Aceasta însă constituie o gravă eroare. —Ce caută sub menționatul titlu poemul „*Călin Nebunul*", care redă în versuri splendide

---

* În aceste fraze patetice, P.C. sesizează o contradicție de fond care s-a perpetuat, prin tradiție, la editorii lui Eminescu. Între titlul celui de-al șaselea volum de *Opere (Literatura populară)* — ediția academică îngrijită de Perpessicius, 1963 — și conținutul primei secțiuni a acestui tom *(Poeme originale de inspirație folclorică)* există o evidentă nepotrivire. Reluînd „literatura populară" în cele trei volume din colecția „Scriitori români" (ediția I-a — 1965, ediția a II-a — 1973), Perpessicius păstrează sumarul din ediția mare, adică și poemele *Fața-n grădina de aur, Miron și frumoasa fără corp, Ursitorile, Mușatin și codrul*, inclusiv basmul *Făt-Frumos din lacrimă*.

Alta este situația în cazul ediției de *literatură populară* îngrijită de D. Murărașu. (ed. I-a — 1936, ed. II-a — 1938, Ed. Scrisul românesc, Craiova). În cea de-a treia ediție (Ed. Minerva, 1977), editorul nu preia *Călin Nebunul* (în versuri), *Fata în grădina de aur, Miron și frumoasa fără corp, Făt-Frumos din lacrimă*, afirmînd (în *Nota asupra ediției*) că „Acestea sînt creații proprii prin realizarea artistică, au plecat numai de la izvoare populare și aparțin edițiilor de opere originale" (p. LVI). Este o concluzie la care Petru Caraman ajunsese mai devreme, însă fără a o face în vreun fel cunoscută.

basmul autentic popular cu același subiect ? Ce caută *Fata-n grădina de aur*, *Miron și Frumoasa fără corp* — inspirate din basmul românesc înregistrat în limba germană de Kunisch — apoi *Ursitoarele*, *Mușatin și codrul* . . .etc. ? E adevărat că Perpessicius le dă subtitlul „Poeme originale de inspirație folclorică". Dar atunci pentru ce le însumează titlului „Literatură populară" ? E de mirare că nu au fost incluse aici și *Ce te legeni, codrule* și chiar *Luceafărul*, căci și aceste creații fac parte exact din aceeași categorie ! Apoi, tot în ediția critică a lui Perpessicius, capitolul basmelor se deschide cu *Făt-Frumos din lacrimă*. Însă acest basm nu mai e folclor ! A fost în gura ruralului de la care l-a auzit Eminescu și pe care noi nu-l cunoaștem ; dar în forma sub care l-a publicat el, a încetat de a mai fi produs folcloric și a devenit opera poetului.

Poeziile publicate de Perpessicius la cap. II (Eminescu, *Opere*, vol. VI) reprezintă, sub variate aspecte, diferite trepte de prelucrare a materialului folcloric, de sublimare a temelor populare, fără să fi ajuns însă la faza finală, adică la forma perfectă spre care năzuia gustul arhiexigent al poetului. Dar ele nu mai aparțin poporului, deci nu mai sînt „literatură populară", ci creații ale lui Eminescu după modele folclorice, ceea ce e cu totul altceva !

Și acum e momentul să ne întrebăm : *de ce Eminescu, în tot cursul vieții lui, n-a publicat aproape nimic din colecția sa de folclor, așa cum a făcut cu poeziile originale* ? sau așa cum a publicat bunul său prieten Miron Pompiliu ? Nu ni se pare nicidecum verosimil să considerăm aceasta ca o simplă neglijare sau ca pe un act de indiferență și s-o punem pe seama boemei sale sau să ne închipuim că n-ar fi avut posibilitatea s-o facă. La întrebarea pe care am formulat-o mai sus, noi răspundem răspicat : *nu a publicat, pentru că scopul urmărit de Eminescu nu era folclorul pentru folclor ; ci materialele pe care le adunase cu atîta aviditate din popor — și direct, și prin intermediari — erau destinate să-i slujească lui și numai lui, spre a se inspira din ele pentru creația sa originală. Erau pietre pentru construcția propriului său edificiu poetic. Prin aceasta, Eminescu se deosebește fundamental de folcloriștii propriu-ziși.*

E adevărat pe de-altă parte că el îndeplinește munca acestora la fel ca și dînșii, dar nu pentru ca să publice culegerile sale și nici pentru a se manifesta ca specialist, într-un fel sau altul, în respectivul domeniu.

Activitatea folclorică a lui Eminescu trebuie privită așadar ca o etapă preliminară din cîmpul laborioaselor lui strădanii pentru realizarea propriei sale opere.

E drept însă că, așa cum a lucrat pe tărîmul folclorului — fără a-și fi făcut dintr-însul un scop în sine — i-a depășit pe folcloriștii de specialitate ai vremii lui, și în calitate de culegător, iar foarte adesea și ca teoretician; dar aceasta se datorește inteligenței sale, care ieșea cu totul din comun.

Eminescu era perfect conștient că numai literatura, care-și trage seva din tezaurul nostru folcloric poate dobîndi calitatea cea mai de preț și anume originalitatea; că numai una ca aceea le prezintă străinilor ceva nou, ceva specific românesc, care să-i intereseseze și numai aceea este pe placul cititorilor români. Iată cît de clar și de categoric exprimă poetul acest adevăr cu valoare de principiu incontestabil și permanent: *„O adevărată literatură trainică, care să ne placă nouă și să fie originală pentru alții, nu se poate întemeia decît pe graiul viu al poporului propriu, pe tradițiile, obiceiurile și istoria lui, pe geniul lui. Tot ce-ați produce în afară de geniul într-adevăr național nu va avea valoare și trăinicie nici pentru noi, nici pentru streinătate.“* (Timpul V, 103, 8 mai 1880).

Folclorul artistic românesc, cu limba lui neaoșă, a fost marele dascăl al genialului nostru poet. De aceea poezia lui Eminescu și este atît de greu de tradus în limbi străine. Acel specific național din ea și acele subtile armonii, intim legate de creația folclorică românească, nu-și pot afla cu ușurință echivalente în graiul altor popoare.[5]

Fenomenul Eminescu — adică construirea de poezie cultă pe temelii folclorice naționale — departe de a fi un fenomen unic românesc, își găsește corespondențe și la multe alte popoare, în scriitori de asemenea foarte talentați sau chiar geniali. Ne gîndim, de exemplu, la liricul neogrec Kostis Palamas, la poeții poloni Kochanowski și Mickiewicz, la Pușkin, la Dante, la inegalabilul Shakespeare . . .

În ce privește materialele folclorice din colecția lui Eminescu ele nu pot fi considerate — obiectiv judecînd — decît ca niște piese de prelucrat dintr-un vast șantier. Unele din ele, destul, de puține, au fost utilizate complet; un număr însemnat au fost elaborate numai parțial; iar altele, care alcătuiesc majoritatea, deloc. Din nefericire pentru noi, un destin vitreg a făcut ca marele maestru constructor să părăsească inopinat șantierul, pentru totdeauna, cu mult prea devreme. Construcțiile înălțate în timpul atît de scurt, cît a lucrat pe șantier, sînt însă monumente nepieritoare, pe care el le-a dăruit cu generozitate poporului său. Dar tocmai de aceea, nu ne putem opri gîndul îndurerat, că multe alte opere monumentale aveau să apară încă din mîinile acestui Demiurg al pămîntului românesc, dacă n-ar fi plecat așa de curînd . . .

Petru Caraman
15.IV. 1977

NOTE

1. Aici apare, în creion, semnul de intercalare a unei completări, identificată de noi între alte adnotări scrise pe file de carnețel și de agendă. Reproducem: „Marii poeți de faimă universală și în special cei lirici, ca: Byron, Shelley, Lamartine, Vigny, Petrarca, Leopardi, Novalis, Lenau, Heine, inegalabilul Shakespeare au fost citiți de lumea cultă europeană și extraeuropeană, de obicei, în original.

Chiar cei care-i cunoșteau prin intermediul traducerilor în alte limbi se sprijineau, în aprecierile lor, mai ales pe judecata celor ce-i putuseră gusta în original. Excepții, totuși, în această privință există. Ne gîndim de exemplu la mari poeți ca Pușkin, Mickiewicz, Slowacki și la alții, a căror limbă n-a cunoscut o circulație largă și totuși sunt considerați drept poeți universali".

În continuare se face trimiterea („Ref. [eritor] la Pușkin, vezi ceea ce spune Melchior de Vogüé :") la un citat din Vicomte Eugène Melchior de Vogüé, *Le roman russe*, Paris, 1886, transcris pe o filă de carnet: „...Les poëtes russes ne sont et ne seront jamais traduits. Un poëme lyrique est un être vivant d'une vie furtive qui réside dans l'arrangement des mots: on ne transporte pas cette vie dans un corps étranger. Je lisais naguère une traduction russe, fort exacte et fort convenable des Nuits de Musset; cela donnait le même plaisir que le cadavre d'une belle personne; l'âme était partie, l'arome qui fait tout le prix de ces divines syllabes. Le problème est encore plus insoluble, quand l'échange s'opère de l'idiome le plus poétique de l'Europe à celui qui est le moins. Certains vers de Pouchkine et de Lermontof sont des plus beaux que je connaisse au monde; il en reste une pensée

banale dans le pâle chiffon de prose où l'on recueille leurs débris. On s'y est essayé, on s'y essayera encore ; le résultat ne vaut pas l'effort qu'il coûte." (p. XI—XII).

Chestiunea traducerii poeziei, în speță, a poeziei lui Eminescu, l-a preocupat serios pe filologul Caraman. La un moment notează pe o foiță de hîrtie : „Problema traducerii lui Em.[inescu] în limbi străine — de aprofundat. (cf. și referatul la teza lui Zacord.[oneț]). Eminescu e intraductibil în alte limbi ! De ce ? (Explicația acestui fapt !)". În această ordine transcriem o altă însemnare : „Nici un mare liric nu poate fi tradus într-o altă limbă. Oricît de talentat ar fi traducătorul și oricît ar fi el de fidel este în imposibilitate să redea întocmai o creație lirică în versuri. Fiecare limbă posedă mijloacele ei specifice de expresie, unele din ele f.[oarte] subtile, fiecare limbă își are o muzicalitate originală, care este numai a ei și se reflectă în poezia lirică prin ce are ca mai armonios, mai încîntător, căci poetul selectează esențele și evintesențele artistice ale graiului matern. Dar toate aceste trăsături constituiesc tot atîtea taine, tot atîtea aspecte de mister, pe care un străin nu le poate sesiza... Dacă ne referim la Em.[inescu], ne putem ușor da seama că situația este aceeași. Noi am citit numeroase traduceri din poeziile lui, în mai toate limbile Europei, dar nici una, absolut nici una nu ne-a satisfăcut, deși unii traducători au pus multă pricepere și chiar talent la transpunerea lor. Citindu-le, am avut totdeauna impresia că mă aflu în fața unor flori ofilite din care a dispărut nu numai culoarea lor splendidă, ci totodată și mireazma lor suavă, precum și frăgezimea... cu un cuvînt, toată viața și frumusețea lor.

E.—M. de Vogüé, referindu-se la poezia lirică rusă, exprimă această idee deosebit de plastic și într-un mod f.[oarte] convingător :" (aici ar fi urmat, desigur, citatul deja reprodus mai sus).

O altă însemnare în vederea proiectatului studiu (sau conferință ?) despre posibilitatea traducerii lui Eminescu vine să ateste vechimea preocupării sale pentru subiectul în discuție : „În legătură cu Eminescu, îmi răsare în cîmpul conștiinței o amintire pe cît de plăcută, pe atît de semnificativă.

În iarna lui 1929, mă aflam la Zagreb în societatea regretatului savant croat Petar Skok, cunoscut poliglot — în primul rînd romanist — și devotat filoromân, care stăpînea perfect limba noastră. Angajîndu-se într-o discuție pur filologică, el a caracterizat succint limba română, relatînd că pentru un străin nu e deloc ușor să se inițieze în tainele, ei, dat fiind că prezintă numeroase subtilități și chiar enigme, datorită faptului că peste substratul său traco-latin s-au suprapus și încrucișat atîtea aluviuni sud-est-europene : influența grecească, slavă, cumană, turcească, maghiară... care i-au conferit o complexitate nemaiîntîlnită la alte graiuri europene. Cum eu mi-am exprimat uimirea față de romanistul iugoslav că vorbește așa de corect și de frumos românește, el mi-a mărturisit următoarele :

— „Mi-a fost, e drept, foarte greu să-nvăț limba română ; dar truda mea a primit o mare răsplată, peste așteptările mele !"

— „Care ?" am întrebat eu, deosebit de curios să aflu. Răspunsul lui a sunat scurt :

— „Eminescu !"

Apoi, după o mică pauză, fixîndu-mă cu privirea lui blîndă, a adăugat :

— „Le-am spus nu odată și unora dintre colegii mei : „Face să-nveți românește numai ca să-l poți citi pe Eminescu în original !".

Mărturisirea atît de sinceră şi de spontană a profesorului m-a surprins plăcut şi în acelaşi timp mi-a dat de gîndit. În adevăr, Eminescu nu poate fi preţuit la justa lui valoare de un străin şi nu poate fi admirat pe măsura calităţilor sale poetice, decît dacă e citit în original. Altfel, străinilor le este cu neputinţă să intuiască măreţia operei sale şi dimensiunea lui de gigant al lirismului.

Din cele ce vom expune mai departe, sperăm să apară clar în evidenţă temeiul unei asemenea afirmaţii."

2. Pentru acest loc, o indicaţie marginală, în creion: „a se cita pasajul resp.[ectiv] din *Epigonii*."

3. Notă marginală: „de adaos (sic): lecturile sale din Steinthal şi Lazarus şi Wundt".

4. Altă notă marginală: „addendum: cf. notele mele!". Din păcate, nu le-am găsit.

5. Revenind la ideea intraductibilităţii poeziei lui Eminescu, Petru Caraman îşi propunea să intercaleze aici o serie de „ex.[emple] concrete" pe care, de asemenea, nu le-am identificat în dosarul cu proiecte şi fişe „Eminescu".

Am aflat însă într-un caiet de conspecte, pus la dispoziţie de familie, schiţa unui „cuvînt preliminar" la studiul *Pămînt şi apă*..., intitulat ulterior „În loc de prefaţă" şi adnotat: „deşi aş fi vrut să nu fie". Sînt gînduri puse pe hîrtie în perioada redactării primelor capitole ale lucrării: înainte de octombrie 1978, conform datelor din caietul amintit. Fiind un proiect nedus pînă la capăt, reproducem doar cîteva fragmente, grăitoare pentru biografia acestei cărţi şi a autorului ei.

„*Cetitorule*, m-aş simţi fericit dacă — admiţînd că ai avut îndeajuns curaj ca să străbaţi întortochiatele cărări ale cărţii mele pînă la capăt — ai rămas cu impresia că n-ai pierdut în zadar timpul [...]

Ideea acestei lucrări am avut-o în anii cei mai tineri de acum aproape jumătate de secol. În 1934 chiar mi-am făcut o schiţă de plan, pe care am păstrat-o cu grijă şi care mi-a fost punctul de plecare şi prima mea orientare în momentul tîrziu, cînd m-am decis să redactez studiul de faţă [...] Lucrarea noastră s-a transformat volens-nolens într-o microenciclopedie a simbolului. Departe de a fi avut intenţia de a epuiza subiectul, noi nu am dorit decît să sugerăm vastitatea acestui domeniu, care este o adevărată macroenciclopedie de forme şi tipuri. Din opera lui Eminescu, care ne-a preocupat în mod special, nu avem nicidecum pretenţia de a fi cercetat toată bogăţia ei simbolică. Ne-am limitat numai la un număr de 16 simboluri: unul central marcat de pecetea universalităţii în umbra căruia am pus încă alte 15 simboluri luate toate numai din poeziile lui Eminescu: de proza sa nu m-am atins deloc. Dar şi aşa a fost prea mult. Am simţit nu o dată că mă cufund în adîncul materialelor atît de abundente, ca într-o apă mare şi că valurile ei ameninţă să mă cotropească. Poate ar fi fost mai cuminte să mă opresc numai la simbolurile existente în *Scrisoarea III*, aşa cum am avut intenţia cînd am pornit lucrul. Dar ispita a fost prea mare ca să-i pot rezista..."

INDICE DE AUTORI

Cuprins

Lector : VIRGIL CUȚITARU
Tehnoredactor : MIHAI BUJDEI

Apărut 1984. Format 54 × 84/16. Coli tipo 22,5
Bun de tipar la 23.II.1984
Editura Junimea, str. Gheorghi Dimitrov nr. 1
IAȘI — ROMÂNIA


Tipărit sub cd. nr. 295/1983
la Întreprinderea poligrafică Iași
str. 7 Noiembrie nr. 49

JUNIMEA

IAŞI-ROMÂNIA

Lei 23